

نور شروب فرای

# الخيال الأدبي

ترجمة:  
مناع بو

دراسات نقدية عالمية

اچترنہ انڈیا، ہیراچمو



## دراسات نقدية عالمية

العدد ٢٧

٢٧

نور شروب فراي

# الخيال الأدبي

مترجمة:  
منها محبوبو



منشورات وزارة الثقافة

في الجمهورية العربية السورية

دمشق ١٩٩٥

**العنوان الاصيل للكتاب :**

---

**The Educated Imagination**

**NORTHROP FRYE**

**Indiana University Press**

**Bloomington**

**1964**

---

الخيال الادبي = *The educated imagination* / نور ثروب فراي؛  
ترجمة حنا عبود - دمشق: وزارة الثقافة ، ١٩٩٥ - ٩٦ ص؛ ٢٤ سم -  
( دراسات نقدية عالمية ؛ ٢٧ ) .

١ - ٨٢٠٩٩ ف ر ا خ ٢ - العنوان ٣ - العنوان الموازي  
٤ - فراي ٥ - عبود ٦ - السلسلة  
مكتبة الاسد

---

الايداع القانوني : ع - ١٠٤ / ١٩٩٥

## المؤلف :

نورثروب فراي : ولد في مدينة شيربروك ، مقاطعة كويك ( كندا )  
عام ١٩١٢ . درس الادب واللاهوت والفلسفة واللغة . قدمت له  
الجمعية الملكية الكندية عام ١٩٥٨ ميدالية « نورن بيرس » لاسهامه المميز  
في الادب الكندي .

من مؤلفاته : « النسق المخيف » ، دراسة في شعر وليم بليك ،  
و « تشريح النقد » الذي حقق له شهرة عالمية جعلته من أهم النقاد  
أصحاب النظريات في العالم . و « الشيفرة الكبرى » ، دراسة عن  
الاشكال الأدبية في التوراة والادب .

في كتابه « الخيال الأدبي » يطرح مسألة خطيرة ، وهي ان التوراة  
يجب تدريسها باعتبارها اسطورة ، وليس باعتبارها دينا ، فاستعدى  
على نفسه بعض الاوساط السياسية والدينية .

توفي عام ١٩٩١ .

## الترجم :

حنّا عبود : كاتبة وناقدة ، مواليد ١٩٣٧ ( سوريا ) .

من مؤلفاته : « المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث »  
و « مسرح الدوائر المفلقة » و « النزوحات الكبرى وأثرها في الأدب  
العربي بعد الحرب العالمية الثانية » و « النحل البري والعسل المر :  
دراسة في الشعر السوري المعاصر » و « واقعية ما بعد الحرب »  
و « تفاحة آدم : دراسة في النظرة الفلسفية عند د ، هـ ، لورانس »  
و « النول والمخمل : دراسة في الظاهرة الجبرانية » ... وغيرها من  
الكتب والدراسات .

نقل الى العربية كثيرا من الكتب في الأدب والاجتماع والفلسفة ،  
منها : « البنيوية في الأدب » لروبرت شولز ، و « نظرية الاساطير في  
النقد الادبي » لنورثروب فراي ، و « المؤلفات الفلسفية المختارة »  
المجلد الرابع ، لجورجي بليخانوف ، و « العلوم الاجتماعية » لمجموعة  
من الباحثين ، و « النظريات والممارسات الاجتماعية » لمجموعة من  
المؤلفين ....



# مقدمة

الصفحات التالية كانت بالأصل سلسلة من ستة أحاديث ، كل حديث يستغرق نصف ساعة ، ألقيت من محطة الإذاعة الكندية . ولابد من أخذ هذه الحقيقة بعين الاعتبار ، سواء في الطريقة العامة المتعمدة للأسلوب ، المتبدية منذ الصفحة الأولى ، أو في عدد المراجع التي افترضت أن جمهور المستمعين الكنديين يملكونها. سميت هذه السلسلة « محاضرات ماسي » وهي المؤسسة التي أنشأتها هيئة الإذاعة الكندية، تكريما لفنسن ماسي ، الحاكم العام الأسبق لكندا ، الجدير بالتكريم. أذيعت هذه المحاضرات مرات عديدة في الولايات المتحدة والكونغرس البريطاني ، لكنها لم تظهر خارج كندا بالحرف المطبوع .

**نورثروب فراي**



## ١ - الطافز على المجاز

لخمس وعشرين سنة وأنا ادرس الادب الانجليزي في الجامعة . وقد صادفتني ، كما في أي مهنة أخرى ، أسئلة معينة ، لم يطرحها الناس علي بل نبعت من موقعي المهني هذا . فما جدوى دراسة الادب؟ هل يساعدنا على التفكير بوضوح ، أو على الاحساس برهافة ، أو على الحياة حياة أفضل مما لو كنا من دونه ؟ ما وظيفة المعلم أو الأستاذ ، أو الشخص الذي يسمى نفسه ، كما أقول ، ناقدًا أدبيًا ؟ ما التأثير الذي تتركه دراسة الادب في موقفنا السياسي أو الديني ؟... في بداية عملي لم أكن أبه كثيرًا بهذه الاسئلة ، لا لاني لا أملك اجابات عنها ، بل لاعتقادي أن كل من يطرح هذه الاسئلة انسان ساذج . لكنني أظن الآن أن أبسط الاسئلة ليس أصعبها اجابة فحسب ، بل انها أهم الاسئلة، ولذا فاني اطرحها واحاول تقديم الاجابات التي في حوزتي عنها . أقول « أحاول » لأن الاجابات عن هذه الاسئلة تكون عادة غير كافية . أن القضية التي يطرحها الادب ليست من النوع الذي « ينحل » . وسواء أكلت اجاباتي لاثقة أم غير لاثقة فانها تحفز على التفكير في هذه الاسئلة . وبما اني لا أرى المستمعين ، فقد تخليت عن الاسلوب البلاغي ، واخترت أسلوب الصنف التعليمي ، لاني أتخيل أن الطلاب خير مستمعين اليّ .

ثمة شيان اود مناقشتهما معكم . ففي المدرسة ، وفي الجامعة ، موضوع اسمه « الانجليزية » ، في الاقطار التي تتحدث هذه اللغة ، الانجليزية ، بالدرجة الاولى ، تعني اللغة الأم . وعلى هذا تكون أعظم موضوع عملي في العالم : فما أنت بقادر أن تفهم أي شيء في مجتمك من دونها . فالامية مشكلة أساسية مثل مشكلة توفير الماكل والمأوى . أن

اللغة الوطنية اسبقية على أي موضوع آخر : فلا شيء يمكن أن يكون فيه من الفائدة ما فيها . لكنك تلاحظ أن أي لغة أم ، في أي قطر متقدم أو متحضر ، تنقلب إلى شيء نسميه أدبا . فإذا تابعت دراسة الانجليزية ، فلابد أن تقرأ شكسبير وملتون . فالأدب ، كما نعرف ، هو أحد الفنون ، كالرسم والموسيقى ، فيبعد تدليل الكلمات الصعبة والرموز الكلاسيكية ، وبعد أن تتعلم ما تعنيه كلمات من أمثال المخيلة والاسلوب الأدائي ، فإن ما تستخدمه في فهمك هو خيالك . هنا أنت لست في الموقع العملي المفيد نفسه : فشكسبير وملتون ، مهما كانت ميزتهما ، ليسا من ذلك النوع الذي عليك أن تعرفه لتطلي من مكانتك في المجتمع . ان شخصا لا يعرف شيئا عن الأدب يمكن أن يكون جاهلا ، إلا أن كثيرين من أمثاله لا يبالون بكونهم جهلة . ان كل طفل يشعر أن الأدب يدفعه إلى اتجاه مختلف عن الاتجاه ذي الجدوى المباشرة ، والكثير من الأطفال يملنون جهارة عدم جدوى الأدب . ثمة سؤالان أودّ أن أعالجهما وهما ، أولا : ما علاقة الانجليزية لغة بالانجليزية أدبا ؟ . ثانيا : ما القيمة الاجتماعية لدراسة الأدب ، وما مكانة الخيال التي يفرضها الأدب ، في عملية التعلم ؟

لنبدأ بالطرق المختلفة التي نعالج بها العالم الذي نعيش فيه . افترض ان سفينتك تحطمت على شاطئ جزيرة غير أهلة في البحار الجنوبية . ان أول ما تقوم به هو القاء نظرة متأنية على العالم المحيط بك : من سماء وبحر وأرض ونجوم وأشجار وهضاب . فانت ترى هذا العالم على انه عالم موعوذي ، فأولا تلاحظ انه عالم لا يحادثك - انه مليء بالحيوانات والنباتات والحشرات التي تدب ساعية إلى شظاياها ، وليس ثمة أي شيء يستجيب لك : فلا أخلاق ولا ذكاء ، او على الأقل ، لا تلمح شيئا من هذا القبيل . ربما كان لهذا العالم شكل ومعنى ، إلا أنه ليس شكلا بشريا أو معنى إنسانيا . وحتى لو كان ثمة الكثير من الطعام ولو كانت الحيوانات لا تشكل أي خطر عليك ، فانك تشعر بالوحدة والخوف في مثل هذا العالم ، وإن لا مكان لك فيه .

ثانيا ، تشعر أن النظر في هذا العالم ، كشيء فرض عليك ، يقسم  
ذهنك قسمين . فمقلك يحس بالغربة ويريد دراسة هذا الواقع ،  
وشعورك أو عواطفك ، تراه جميلا أو قاسيا أو مرعبا . وأنت تعرفان  
كلا هذين الواقعين يقومان على الواقع ، بالنسبة اليك على أقل تقدير .  
فاذا كانت السفينة المحطمة سفينة غربية ، فلاشك أنك تحس أن عقلك  
يخبرك الكثير عن العالم الخارجي ، وإن عواطفك تعلمك المزيد عما يجري  
في داخلها . فان كانت خلفيتك شرقية ، عكست الامور السابقة ، وقلت  
أن الجمال أو الرعب قائم في الجزيرة ، وإن غريزتك في التصنيف والعدو  
والقياس والتقسيم قائمة داخل ذهنك . ولكن شرقيا كنت أم غريبا ،  
فان معرفتك وعواطفك لا تتطابق في عقلك مادمت تسرح ناظريك في هذا  
العالم . انها تتناوب وتجعلك قسمين : معرفة وعواطف .

إن اللغة التي تستخدمها عند هذا المستوى العقلي هي لغة الوحي  
أو اليقظة . انها لغة الاسماء والصفات . ولابد أن تحتاج الى صفات من  
امثال « رطب » أو « أخضر » أو « جميل » لتصف ما يبدو لك من  
أشياء . هذا هو الموقف التأملي للعقل ، الموقف الذي منه تبدأ العلوم  
والفنون ، مع أنها لا تمكث طويلا عند هذا الموقع . فالعلوم تبدأ بقبول  
الوقائع والبراهين عن العالم الخارجي من دون محاولة تغييرهما . أن  
العلم ينطلق من القياسات والافصاف الدقيقة ويجري وراء مطالب  
العقل أكثر مما يجري وراء مطالب الانفعالات . فما يعالجه قائم هناك  
في الخارج ، بغض النظر فيما إذا كنا نحبه أو لا نحبه . أما الانفعالات  
فانها غير عقلانية : فهي مقياسها ما تحبه وما لا تحبه يحتل المرتبة  
الاولى . ومن الطبيعي أن نعتقد أن الفنون تتبع طريق العاطفة ، مقابل  
العلوم التي تتبع طريق العقل . أن هذا صحيح الى درجة ما ، إلا أن  
ثمة عاملا معقدا .

هذا العامل المعقد هو التباين بين « أنا أحب هذا » و « أنا لا أحب  
هذا » تلك هي حياة روبنسون كروزو التي جعلتها من نصيبك ، فلربما  
كنت ذا مزاج من المسرة والطمأنينة الكاملة ، وهو المزاج الذي يعتريك

عندما تتقبل جزيرتك وكل ما يحيط بك . لكنك لا تمتلك هذا المزاج دائما . وعندما تمتلكه يكون مزاج المطابقة مع الهوية ، أو مزاج التساهلي حيث تشعر أن الجزيرة جزء منك وأنت جزء منها . أن هذا الشعور ليس شعور الوعي أو اليقظة ، إذ تشعر بالانفصام عن كل شيء لا يدخل نطاق نفسك المدركة . أن الحالة العادية لمعك هي الشعور بالانفصال ، فيصبح هذا الشعور وعيا ، فالشعور « أن هذا ليس جزءا مني » سريعا ما يصبح « هذا ما ليس أريده » . انتبه لكلمة « أريد » فسوف نعود إليها .

وهكذا سرعان ما تتحقق أن ثمة فرقا بين العالم الذي تعيش فيه والعالم الذي تريد أن تعيش فيه . فالعالم الذي تريد أن تعيش فيه هو العالم البشري ، وليس العالم الموضوعي : ليس البيئة ، بل المسكن ، ليس العالم الذي تراه ، بل العالم الذي تشيده مما تراه . فانت تبني ماوى ، أو تزرع حديقة ، وحالما تبدأ العمل تدخل في مستوى مختلف من الحياة البشرية . أنك الآن لا تفصل نفسك عن بقية العالم فحسب . فعقلك وعواطفك مشغولة الآن بالنشاط ذاته ، فلا تمايز حقيقي بينهما . وحالما تستنبت الحديقة أو المحصول ، فانك تصل الى مفهوم عقلي أو عاطفي ، لانه الاثنان معا . بالإضافة الى ذلك فانك تعمل لأنك تشعر أن من واجبك أن تعمل ، ولأنك تريد شيئا تحصل عليه في نهاية عملك . ذلك يعني أن المقولات الهامة لحياتك لم تعد الذات والموضوع المراقب والأشياء التي يراقبها : أن المقولتين الهامتين هما ما تريده وما لا تريده وبعبارة أخرى ، الضرورة والحرية .

أن المرء بنفسه ليس كائنًا بشريًا كاملاً ، لذلك سأجعل سفينة محطمة أخرى تمدك بلاجئ من الجنس الآخر ، وبأسرة تتكون تدريجياً: أنت الآن عضو في مجتمع بشري . . وهذا المجتمع البشري ، بعد مدة ، سوف يحول الجزيرة الى شكل بشري نوعاً ما . أما الشكل البشري فهو شكل العمل الذي تقوم به أنت : الابنية والطرق عبر الغابة وتحسين المحاصيل الزراعية ضد الحيوانات التي تسمى الى أكلها .

هذه الاشياء ، المخططات الاولى للمدينة ، من طريق عام وحديقة ومزرعة ، هي الشكل البشري للطبيعة ، او شكل الطبيعة البشرية ، التي تجبها أنت . هذه هي منطقة الفنون التطبيقية والعلوم ، وتظهر في مجتمعنا على شكل هندسة وزراعة وطب وعمران . في هذه المنطقة لا نستطيع أن نعين بوضوح أين ينتهي الفن وأين يبدأ العلم ، والعكس صحيح .

اللغة التي نستخدمها عند هذا المستوى ، هي لغة الحس العملي ، لغة أفعال او كلمات تعبر عن الحدث والحركة . فالعالم العملي هو عالم تملو أصوات احداثه على أصوات كلماته . ان هذا المستوى من الوجود أعلى من المستوى التأملي ، لأنه يقوم بعمل شيء في العالم بدلا من تأمله ، ولكنه يظل في حد ذاته مستوى بدائيا جدا . انه عملية تحويل البيئة لصالح نوع واحد . هذه العملية تأخذ مجراها بين الحيوانات والنباتات ، مثلما تأخذ مجراها بين الكائنات البشرية . ان الحيوانات كثيرا من مهارتنا العملية : فبعض الحشرات تقوم بعمل بنائي معماري بديع جدا ، وكلاب الماء تعرف تماما شيئا من الهندسة المدنية . في هذه الجزيرة ، وعلى الاخص ان كنت وحيدا ، لابد ان تطلع على مستوى حيواني من الدرجة الثانية . ان ما يجعل حياتنا العملية انسانية حقا هو المستوى الثالث للعقل ، حيث يندمج الوعي بالمهارة العملية .

ان المستوى الثالث هو رؤية او نمط قائم في ذهنك لما تريد ان تنشئه . نعود الى كلمة « أريد » مرة ثانية . ان أفعال الانسان تسيرها الرغائب ، الا ان بعض هذه الرغائب عبارة عن حاجات مثل الطعام والدفء والماوى . ومن هذه الحاجات : الجنس والرغبة في التناسل واثناج المزيد من الكائنات البشرية . لكن ثمة رغبة ايضا في الحصول على شكل بشري اجتماعي في الوجود ، شكل المدن - الحدايق - المزارع أو ما نسميه حضارة . ان حيوانات وحشرات كثيرة تملك هذا الشكل الاجتماعي ايضا ، لكن الانسان يعرف أنه يمتلكها ، فيقارن بين ما يعمل وما يتخيل ان بمقدوره ان يعمل . وهكذا نبدا بمعرفة أين يكون الخيال

في مخطط الشؤون البشرية . انه القدرة على انشاء نماذج ممكنة للتجربة البشرية . ففي عالم الخيال كل شيء ممكن ، لكن لا شيء يحدث واقعيًا . فان كان لابد من الحدوث ، فمن الضروري الانتقال من عالم الخيال الى عالم الحدث .

لدينا الآن ثلاثة مستويات للعقل ، ولكل مستوى منها لغته . وهذه اللغة هي الانجليزية في المجتمعات التي تتحدث الانجليزية . هناك مستوى الوعي أو اليقظة ، حيث اهم شيء في هذا المستوى انني افرق بين نفسي واي شيء آخر . وانجليزية هذا المستوى هي انجليزية المكالمات اليومية ، التي غالبا ما تكون مونولوجا . وبإمكانك ان تتحقق بنفسك اذا استرقت السمع من وراء باب ، أو أصغيت الى نفسك . ويمكن ان نسمي هذه اللغة لغة التعبير الذاتي . ثم نجد لدينا مستوى المشاركة الاجتماعية ، ولهذا المستوك لغته ، انها لغة تكنولوجيا نسمعها من المعلمين والوعاظ والسياسيين والدعاة والقانونيين والعلماء . لقد سمينا هذه اللغة من قبل لغة الاحساس العملي . ثم هناك مستوى الخيال ، الذي ينتج اللغة الادبية للقصائد والمسرحيات والروايات . والحقيقة ان هذه اللغة ليست لغات مختلفة ، لكنها ثلاثة اسباب مختلفة لاستخدام الكلمات .

ربما نستطيع ، على هذا الاساس ان نميز الفنون من العلوم . فالعلم يبدأ بالعالم الذي علينا ان نعيش فيه ، راضين بمعطياته ، محاولين فهم قوانينه . ومن هنا ينطلق العلم نحو الخيال : انه يغدو بناء عقليا ، نموذجا للطريقة الممكنة للتجربة . وكلما اوغل في هذا الاتجاه ، تكلم اكثر فاكثر لغة الرياضيات التي هي في الحقيقة احدى لغات الخيال ، الى جانب لغة الادب والموسيقى . ويبدأ الفن من جهة اخرى ، بالعالم الذي انشأناه ، وليس بالعالم الذي نراه . انه يبدأ بالخيال ، ثم يعمل باتجاه التجربة العادية : أي انه يحاول ان يجعل نفسه مقبولا ومعترفا به قدر الامكان . انك تعرف لماذا نتجه الى اعتبار العلوم عقلية واعتبار الفنون عاطفية : فالاول يبدأ بالعالم كما هو قائم . والاخر يبدأ بالعالم



الذي نريده ان يكون . لا شك ان العلم ، حتى هذه النقطة يقدم رؤية عقلية للواقع ، ويحاول الفن ان يجعل المواقف دقيقة ومنضبطة ، كما تفعل العلوم بالعقل . لكن من السخافة الاعتقاد ان العالم عقلائي لا تحرك عاطفة ، وان الفنان ملقى في دوامة المواقف الهائجة . فانت لا تستطيع تمييز العلوم من الفنون بالمعطيات العقلية التي يستخدمها الناس : ان العلم والفن ، كليهما ، يستخدمان مزيجا من الحس العام والحس الداخلي . ان العلم المتطور والفن المتطور يلتقيان مما التقاء حميما ، من الناحية النفسية وغير النفسية .

لكن حقيقة انهما ينطلقان من نقطتين متعارضتين ، وان التقيا في منتصف الطريق ، تجعل بينهما فرقا هاما . فالعلم يتحدث كثيرا عن العالم كما هو جار : انه ينمو ويتحسن . ان الفيزيائي اليوم يعرف من الفيزياء اكثر مما يعرف نيوتن ، وان لم يكن عالما عظيما . لكن الادب ينشأ من النموذج الممكن للتجربة ، وما ينتجه هو النموذج الادبي الذي نسميه النموذج الكلاسيكي . فالادب لا ينمو ولا يتحسن ولا يتقدم . فمن الممكن ان يكون لدينا مسرحيون في المستقبل يكتبون مسرحيات اجود من « الملك لير » وان تكن مسرحيات مختلفة ، لكن الدراما ككل او بشكل عام ، لن تكون افضل من « الملك لير » ان « الملك لير » تعتبر فعلا دراما ، وكذلك « اوديب ملكا » التي كتبت قبلها بالفي عام ، وستظل كلتاهما نموذجين للكتابة الدرامية طالما ان هناك جنسا بشريا يعاني ويقاسي . ربما تتحسن الظروف الاجتماعية : فمعظمنا يرغب في العيش في الولايات المتحدة في القرن التاسع عشر ، وليس في ايطاليا القرن الثالث عشر ، واحتفاء وايمان بالديمقراطية قد يترك احساسا في معظمنا اكثر من جحيم دانتي . لكن لا نجم من ذلك ان وايمان كشاعر افضل من دانتي : ان الادب لا يسير وفق ذلك الخط من التحسن والتقدم .

ان تحسن كل شيء مع الزمن ، بما في ذلك العلم ، يجعل الفنان الادبي ملقى على الهامش . فلا يبدو ان الكتاب يستفيدون من تقدم العلم ،

وان كانوا يستفيدون من كل أنواع الخرافات . ولاشك أنك لن تهرع الى الشعراء المعاصرين طلبا للارشاد والقيادة في عالم القرن العشرين . لا اظن أنك تقصد عزرا باوند بنزعته الفاشية وكونفوشيته ونزعته المادية للسامية . ولا تذهب الى يتس بنزعته الروحانية وجنياته وتنجيماته . ولا تهرع الى لورانس الذي سيقول لك ان افضل شيء للخدم هو الجلد ، لانه يوطد دورة الدم بين الخلام والسيد . ولا تعتمد الى اليوت الذي يخبرك بانه للحصول على ثقافة مزدهرة يجب ان نشقف النخبة ، تاركين بقية الناس يعيشون بالطريقة « المألوفة » ، والا نمس كنيسة انجلترا . ربما كان الروائيون اقرب الى العالم الذي يعيشونه ، ولكن ليس كثيرا . إن الشيوعيين يتحدثون عن انحطاط الثقافة البرجوازية ، وهو ما يرددونه دائما ، إلا أن الكتاب المنتمين اليهم لا يبدوون افضل ، بل انهم ابلد . وهكذا يبدو ان المسألة الحقيقية مسألة كبيرة جدا . أمن الممكن أن الادب ، وعلى الاخص الشعر ، يفوق في النمو حضارة علمية كحضارتنا لقد أراد الانسان أن يطير ، ومنذ آلاف السنين كان ينحت تماثيل لثيران مجنحة ، ويروي القصص عن اناس خلقوا في طير انهم باجنحة صناعية اذابتها الشمس . في مسرحية هندية عمرها الف وخمسمئة سنة ، عنوانها « ساكونتالا » هناك إله يطوف طائرا في عربة ، بحيث ان القارئ الحديث يأخذ انطباعا بأنها اشبه بطائرة خاصة . لقد كان خيال الكاتب جامحا ، ولكن هل نحن بحاجة الى امثال هذه القصص ونحن نملك طائرات خاصة ؟

ليست هذه مسألة جديدة : لقد طرحها قبل مئة وخمسين سنة توماس لوف بيكوك ، الذي كان شاعرا وروائيا فذا جدا . لقد كتب مقالة بعنوان « أربعة مصور من الشعر » فقال ، وبالطبع لا يعني ما يقول ، إن الشعر ثروة عقلية توظف خيال البشرية في طقولاتها ، لكن الآن ، في عصر العلم والتكنولوجيا ، فقد الشاعر وظيفته الاجتماعية . قال بيكوك « الشاعر في ايامنا عبارة عن نصف بربري في مجتمع متمدن . إنه يعيش في الايام الفلغرية . آراؤه ، افكاره ، مشاعره ، تداعياته ،

كلها تصرفات بربرية وعادات بالية وخرافات منبوذة . إن مشية عقله أشبه بمشية السرطان : الى الخلف » . مقالة بيكوك ازعجت صديقه فدحضها بمقالة تحت عنوان « دفاع عن الشعر » . مقالة شالي قطعة أدبية رائعة ، إلا أنها لا تدخل القناعة في عقل أحد . سوف أزهد كثيراً من وقتي حول مسألة صلة الأدب الوثيقة بعالم اليوم ، ويمكن الآن أن أشير فقط الى الخطوط الرئيسية لاجابتي . هناك نقطتان أوردتهما الآن : أحدهما سهلة بسيطة ، والثانية أشد تعقيداً .

النقطة البسيطة هي ان الأدب ينتمي الى العالم الذي يشيده الانسان ، وليس الى العالم الذي يراه ، الى بيته وليس الى بيئته . عالم الأدب هو العالم البشري للموسم للتجربة المباشرة . إن الشاعر يستخدم الصور والأشياء والأحاسيس أكثر مما يستخدم الأفكار المجردة ، والروائي يهتم بسرد القصص لا باثارة المجادلات . وعالم الأدب هو عالم بشري شكلاً ، عالم تشرق الشمس فيه من الشرق ، وتغرب من الغرب على تخم أرض مسطحة ذات ثلاثة أبعاد ، حيث الوقائع الأولية ليست ذرات وكهارب ، بل أجساد ، والقوى الأولية ليست طاقة أو جاذبية ، بل حب وموت وحزن وفرح . فلا يدهشنا أن يكون الكتاب من الناس البسطاء ، وليسوا من المثقفين . والحقيقة أنهم ليسوا أقل من أي شخص آخر بلاهة وشفوذاً . ما يهمنا هو ما ينتجون ، لا ما هم عليه ، والشعر عند ملتون « بسيط وحسي وعاطفي » أكثر من الفلسفة أو العلم .

النقطة الثانية ، النقطة الصعبة المعقدة ، تعود بنا الى ما قلناه ، عندما كنا في جزيرة بحر الجنوب . ان استجابتنا العاطفية للعالم تتفاوت بين « أنا أحب هذا » و « أنا لا أحب هذا » وقد قلنا ان الجملة الأولى تدل على حالة التماهي ، وهو الشعور أن كل شيء حولنا هو جزء منا ، والجملة الثانية تدل على الحالة المعادية للوعي ، أو الانفصال ، حيث يكون الفن والعلم قد ظهرا . إن الفن يبدأ حالماً تنقلب « أنا لا أحب هذا » الى « ليست هذه الطريقة هي الطريقة التي أتخيل بها » . فنلاحظ هنا

إن بين العقل الابتدائي والعقل الذي هو كتلة من الخلايا العصبية شيئاً مشتركاً . فكلاهما لا يرتاح لما يراه ، وكلاهما يؤمن إن من الضروري وجود شيء آخر هناك . وكلاهما يحلول ادعاء إنه هناك ، أو أن يجعله هناك . والقروقات بينهما هامة جداً ، لكننا غير مستعدين لها الآن .

في مستوى الوعي العادي يكون الفرد مركز كل شيء ، ويكون محاطاً من كل جوانبه بما ليس هو ( أي بأشياء تتغير عنه - المترجم ) . وفي مستوى الحس الصلي ، أو في مستوى الحضارة ، ثمة محيط بشري ، عالم مثقف قليلاً ، ذو شكل بشري ، مسيح بفاة بين البحر والسماء . ولكن أي شيء يمكن تمثيله يصنع من الخيال ، وحدود التخيل هي بشكل عام العالم البشري . وهنا نسترجع ، بوعي تام الحس الأصلي المفقود للتماهي مع ما يحيط بنا ، حيث لا وجود لشيء خارج عقل الإنسان . إن الأديان تقدم لنا رؤى الأبدية والسموات الألا محدودة أو الفردائيس التي لها شكل المدن والحدائق التي أقامها الإنسان في حضارته ، مثل اورشليم وعدن المذكورة في التوراة ، لكن لا يوجد فيها ذلك الإحباط والبؤس اللذان يوجدان في حيائنا العادية بكميات ضخمة . اننا لن ننظر إلى تلك الرؤى باعتبارها ديناً ، بل باعتبارها تشير إلى الحدود التي يصل إليها الخيال . كما تشير أيضاً إلى أن الخيال لا يعرف حدوداً في هذا العالم البشري . قلنا من قبل أن الرغبة في الطيران خلقت الطائرة . إلا أن الناس يستقلون الطائرات ، ليس رغبة في الطيران بل لأنهم يريدون الوصول إلى مكان ما بصورة أسرع . فليس ما انتج الطائرة رغبة في الطيران بقدر ما هو التمرد على طغيان المكان والزمان . ووتلك عملية لا تتوقف ، مهما بلغ تطبيق رواد فضائنا ، أمثال تيتوف وغلين ، من علو شاهق .

لكل حديث من أحاديثي الستة ، جعلت عنواناً مأخوذاً من الأدب . وعنواني الذي وضعته لهذا الحديث هو « الحافز على الجاز » أخذته من قصيدة والاس ستيفنس . واليكم القصيدة :

تحتها تحت الأشجار في الفصل الخريف  
لأن كل شيء وقتها يكون نصف ميت  
فالريح تجر أذيالها مثل كسيح يزحف  
بين الأوراق

وتكرر كلمات لا معنى لها

\* \* \*

وبالطريقة ذاتها كنت سمينا في الربيع  
بالوان الأشياء الباهتة لأشياء أربعة  
السما ذات الأشعاع الباهت  
والفيوم المنصهرة والطائر الوحيد والقمر الفامض

\* \* \*

القمر الفامض ينير عالما غامضا  
من الأشياء التي لا يمكن التعبير عنها تماما  
حيث أنت نفسك لا تستطيع  
ان تعبر عن نفسك تماما  
ولا ترغب في أن تعبر عنها

\* \* \*

ترغب في مباحث التغيرات :  
الحالز الى الاستعارة

يتقلص من ثقل القمر البلاني ،

النباء الوجود

\* \* \*

الزواج التورد ، المطرقة

من احمر وازرق ، الصوت الاجش -

الغولاذ يحطم الودة - الوميض الحاد

والجهول الحيوي ، النعي ، القاتل ، الهيمن

\* \* \*

ما يسميه ستيفنس ثقل القمر البلاني ، الفباء الوجود ، المجهول  
العنصر المسيطر ، هو العالم الوضوعي ، العالم الذي خلق ليقف ضدنا .  
في غير ميدان الادب ، ليس الحافز الى الكتابة سوى وصف هذا العالم .  
لكننا في ميدان الادب نفسه نستخدم اللغة بطريقة تترابط عقولنا بها .  
وحللا نستخدم لغة الترابط ، فقد باشرت باستخدام الكلام البلافي .  
قلو قلت أن هذا الحديث جاف وبليد ، فقد استخدمت البلاغة وربطتها  
بأصولها . هناك نوعان من الربط ، المائلة والتوحد ، فالمائلة هي شيئان  
يشبه احدهما الآخر ، والتوحد يعني شيئين بهوية واحدة . فالمائلة كقول  
بيرنز : « حبيبتى تشبه وردة حمراء ، حمراء » . والتوحد كقول شكسبير :

انت الآن زينة الدنيا البهية

والرسول الوحيد الى الربيع الصارخ

فالمائلة في الصورة البلاغية تسمى « التشبيه » والتوحد يسمى « المجاز » .

عليك أن تكون حذرا في الادب الوصفي عندما تستخدم اللغة الترابطية .  
سوف تجد ان المائلة ، او المشبهة ، تشبه شيء بآخر ، تخدع جدا في

الوصف ، اذ الفروقات بين شيئين مهمة كالمشابهات . أما في المجاز ، حيث يمكنك ان تقول : « ان هذا هو ذاك » فانك تدبر ظهورك للمنطق والعقل بصورة كاملة ، فمنطقيا لا يمكن لشيئين ان يكونا شيئا واحدا ، انهما يظلان شيئين . ان الشاعر ، على أي حال ، يستخدم هذين الشكلين الفجيين البدائيين من التفكير ، بطريقة غير مألوفة ، لان مهمته ليست وصف الطبيعة ، بل اطلعك على عالم امتلكه وامتصه العقل البشري ، بصورة تامة - انه يقدم اليك مايسميه بودلير « السخر الموحى الذي يشتمل على الذاتي والموضوعي في الوقت نفسه ، على الفنان والعالم الذي خارج الفنان مما » . ان الحافز على المجاز ، حسب كلام والاس ستيفنس هو الرغبة في الربط ، وفي التوحد ، توحد العقل البشري بما يجري خارجه ، لان المتعة الحقيقية الوحيدة التي يمكن ان تمتلكها هي في تلك اللحظات النادرة ، حين تشعر اننا اذا كنا نعرف الجزء فاننا ايضا جزء مما نعرف ، على حد قول بولس .







## ٢ - مدرسة الفناء

في حديثي الاول جمعت سفينتك تحطم ودفعت بك الى جزيرة في بحر الجنوب ، وحلوت أن ابرز المواقف العقلية التي يمكن أن تنجم عن ذلك . وقد رأيت أن ثمة ثلاثة مواقف رئيسية : الاول حالة الوعي او اليقظة التي تفصلك كفرد عن بقية العالم . والثاني هو الموقف العملي لخلق طريقة انسانية للحياة في ذلك العالم . والثالث الموقف التخيلي ، الرؤية او نموذج العالم كما تتخيله انت ، وكما تود أن يكون . وقلت ان ثمة لغة لكل موقف من هذه المواقف ، وان تلك اللغات تظهر في مجتمعنا على شكل لغة الحديث اليومي ، ولغة المهارات العملية ، ولغة الادب . واكتشفنا ان لغة الادب عبارة عن لغة ترابطية : تستخدم طرق الاداء البلاغي ، مثل التشبيه والمجاز لتوحد بين العقل البشري والعالم الكائن خارج هذا العقل . وهذا التوحيد هو ما يهتم به الخيال .

لاحظت أننا ذهبنا تدريجيا من الجزيرة الى كندا القرن العشرين ، فهناك ، الجزيرة ، قلما عثرنا على أدب نقيس ، فان كان ثمة أدب فهو من النوع العملي ، امثال الرسائل الموضوعة في قمام ، ان كان لديك قمام في تلك الجزيرة . ان السبب هو أنك لست بذاتيا اصيلا : فلا تستطيع ان تجعل خيالك يميل في هذا العالم ، ملعدا تلك البقع التي تعرفها . سنرى مدى اهمية نقطة كهذه على الفور . وفي الوقت نفسه فكر في روينسون كروزو ، وهو انجليزي في القرن الثامن عشر ، من وطن اصحاب المتاجر . انه لا يكتب الشعر : ما فعله كان فتح صحيفة ودفتر حسابات .

ولكن افترض أنك في مستوى من البدائية يسمح لك بتطوير حياتك الخيالية . أنك ستبدأ بتوحيد العالمين : الانساني ، بكل انواع الطرق

المتوفرة . إن الأشيع العام ، والشئ الأهم بالنسبة الى الأدب هو الإله الكائن الذي هو بشري في الشخصية والشكل العام، لكن يبدو أن له ارتباطا خاصا بالعالم الخارجي ، كإله العاصفة وإله الشمس وإله البحر وإله الشجر . بعض الشعوب توحد نفسها بحيوانات أو نباتات معينة ، تسمى الطواطم ، وبعضها يربط حيوانات معينة ، حقيقية أو تصويرية ، كالثيران أو التنانين ، بقوة الطبيعة ، وبعضها يمزو قوى الطبيعة السالدة، الى كائنات بشرية ، من السحرة غالبا ، وأحيانا من الملوك . ربما تقول ان هذه الأشياء تتعلق بالدين القارن أو الأنثروبولوجيا ، وليس بالنقد الأدبي . وأنا أقول أنها كلها منتجات الميل الى توحيد الملل : الشرعي والطبيعي . ذلك أنها فعلا مجازات تصح مجازات صرفة ، حالما تتوقف أن تكون معتقدات ، أو حتى قبل ذلك . هوراس بطبعه المتباهي ، قال مرة أن شعره سوف يدوم مادامت العذارى الراهبات يذهبن الى الهضبة الكابيتولية للتعبد في معبد جوبيتر . ألا أن شعر هوراس استمر أكثر من ديانة جوبيتر ، بل جوبيتر نفسه لم يستمر في الحياة إلا لأنه كان كامنا في الإله .

لا يوجد مجتمع بشري من البدائية بحيث يمتلك نوعا من الأدب . الشئ الوحيد هو أن الأدب البدائي لا يكون وقتها مميذا من بقية مظاهر الحياة : أنه ما يزال مدموجا بالدين والسر والاحتفالات الاجتماعية . لكن يمكن أن نرى تعبيرا أدبيا يكتسب شكلا في تلك الأشياء . ويكون أطارا تخييليا ، أن صح القول : بحيث يشمل على الأدب المتحدر منه . إن الإلهة تتخذ شخصيات معينة : فهناك إله لخداع وإله السخري وإله الكبرياء : وهذه النماذج نفسها دخلت في الليجنادات والحكايات الشعبية ، كما دخلت في الرواية الخالية بعد تطور الأدب . واتخذت الطقوس والرقصات شكلا دراماتيكيًا ، وبالتدرج تظهر دراما مستقلة . أما القصائد التي استخدمت في مناسبات مختلفة - أغاني الحرب والعمل ، والمسراتي الجنائزية ، وأغاني الأطفال - فتصبح شكلا أدبيا تراثيا .

مغزى كل هذا هو أن لكل شكل في الادب اصلا ، ويمكن ان نتبع هذا الاصل حتى أقدم الأئمة الفليرة . فرغبة الكاتب في الكتابة متأية من تجربة سابقة في الادب ، فهو يبدأ بتقليد أي شيء قرأه ، وهو ما يعني ما يكتبه الناس حوله . وهذا بمداه بما يسمى عرفا ، أي طريقة معينة في الكتابة مقبولة نمطيا واجتماعيا . ان الشاعر الشاب في عصر شكسبير لابد ان يكتب عن إحباط الرغبة الجنسية ، والشاعر الشاب في هذا العصر سيكتب عن انفراجها ، ولكن تظل الكتابة في كلتا الحالتين عرفا . بعد ممارسة العرف فترة زمنية ، سوف يتطور احساسه المميز بالشكل من قلب معرفته بالتكنيك الادبي . فهو لا يبدع من لا شيء . ومهما كان الشيء الذي يقوله فانه لا يقوله الا ضمن طريقة أدبية معترف بها . ويمكن ان نفهم هذا بصورة افضل لو اخذنا الرسم مثالا لنا . كان هناك رسامون منذ العصر الجليدي الاخير ، وآمل ان يكون هناك رسامون حتى العصر التالي : انهم يظهرون تنوعا في الرؤية ، واصالة في ابراز هذه الرؤية. لكن القضايا التكنيكية القطعية، او الشكلية للتركيب الموجودة في القيام بوضع الوان واشكال معينة على سطح اللوحة ، الذي يكون عادة على شكل مستطيل، ما تزال مستمرة منذ بداية الرسم وحتى اليوم، من دون أن تتغير.

وكذلك الامر في الادب . فالقصة الخيالية، لا تتغير قضاياها للتكنيكية من حيث شكل القصة الذي يجعلها مفيدة في القراءة ، ويمدها بمنصر التشويق ، ويخلق لها منطق البداية والنهاية ، مهما كان الزمن او الثقافة التي توجد فيها القصة . لقد لاحظ فورستر انه من دون اجراس الزواج ونواقيس الجنازات، لا يعرف الكاتب الروائي أين يتوقف. ويمكن ان يضيف نهاية تقليدية ثالثة ، وهي نقطة المعرفة الذاتية ، حيث فيها تجد الشخصية شيئا ما خارج نفسها نتيجة تجربة معقدة متازمة . لكن الزواج ونواقيس الجنازات ، لا يعرف الكاتب الروائي أين يتوقف. ويمكن الايداعي ، منذ آلاف السنين وحتى اليوم . لو فتحت المتوارة ، لوجدت قصة عثور ابنة فرعون على الطفل موسى. وهذا نمط تقليدي للقصة، الولادة الفاضلة للبطل ، نجده في قصة ملك من بلاد الرافدين ، قل ان

تكون هناك توراة على الاطلاق. ونجد هذا النمط في ليجندة عن برسيوس الاغريقي . وقد نقل هذا النمط الى الادب يوربيديس في مسرحية «ايون» ثم استخدمه بلوتوس وتيرنس وكتاب كوميديون آخرون ، ثم صلو وسيلة في القصة الخيالية ، استخدمت في « توم جونز » و « أوليفر تويست » وما تزال من الوسائل القوية في الادب .

كذلك تلاحظ ان الادب الشعبي وهو نوع من القصص تقرأ للتسلية، يجري دائما ضمن اعراف دقيقة . لو اخذت قصة جاسوسية فقد تظل حتى نهايتها ، وانت لا تعرف من قام بهذا العمل الغامض ، لكنك تعرف قبل ان تقرأ القصة ، معرفة دقيقة ، نوع ذلك الشيء الذي سيحدث . فاذا قرأت قصة في المجلات النسائية ، فلت تقرأ قصة سندريلا مرة بعد اخرى . واذا قرأت قصصا مثيرة ، فكانك تميد قراءة قصة « ذو اللحية الزرقاء » مرة بعد اخرى . فاذا قرأت قصص رعاة البقر فكانك تقرأ الاعراف الرعوية بعد ان تطورت ، ودخلت الادب في العصور كلها ، بما في ذلك ادب شكسبير . والشيء نفسه يصدق على تقديم الشخصيات . فالألهة الخداع او آلهة التباهي في الاساطير القديمة والقصص الشعبية البدائية، هي شخصيات من النوع ذاته الذي استخدمه فولكتر أو تيسي وليلمز . ولقد اشرت الى بلوتوس وتيرنس ، وهما كاتبان كوميديان في روما عاشا قبل المسيح بمئتي سنة ، اخذا حكتهما من المسرحيات اليونانية القديمة . وما يحدث في الكوميديات يكون عادة على النحو التالي: شاب يقع في حب فتاة من فتيات الطبقة الرفيعة ، ولا يستطيع أبوه ان يفعل شيئا ، الا ان خادما ذكيا يستغل الاب والشاب مما ، ويحصل على الفتاة . غير الفتاة البلاطية واجعلها راقصة في الكورس واجعل الخادم قهرمانا ، وحول الاب الى العمة اغانا ، تحصل على الحكمة ذاتها في رواية وودهوس . إن وودهوس كاتب شعبي وحقيقة كونه كاتبا شعبيا تلعب دورا في استخدامه للحبكات الاصلية . وبالطبع هو لا ينظر الى حيكاته نظرة جدية ، فهو يسخر منها عندما يستخدمها . لكن هذا ما فعله تيرنس وبلوتوس .

المبدأ الذي نراه ، إذن ، هو أن الأدب لا يستطيع أن يشتق أشكاله إلا من ذاته : أنها لا يمكن أن توجد خلع الأدب ، إلا بمقدار ما توجد الأشكال الموسيقية، كالسوناتا والفيوغي خارج نطاق الموسيقى. هذا المبدأ هام جدا لفهم ما يجري في أدبنا . فعندما كانت كندا ما تزال قطرا للرواد فإن من المفترض أن تكون قطرا جديدا كل الجدة . مجتمعنا جديدا ، أي لا بد لهذه الأشياء والتجارب من أن تنتج أدبا جديدا . ومنذ ذلك الوقت والكتاب الكنديون ، وأنا منهم ، يقولون أن كندا سوف تقدم أدبا جديدا لكن هذه الأشياء والتجارب الجديدة لم تقدم سوى المضمون ، أنها لم تقدم اشكالا أدبية جديدة . أن هذه الأشكال لا يمكن أن تأتي إلا من الأدب الذي يعرفه الكنديون . أن الناس الذين قدموا ، قبالا ، من انجلترا عام ١٨٣٠ وراحوا يكتبون وفق تقاليد الأدب الانكليزي في عام ١٨٣٠. ماكان بمقدورهم أن يفعلوا غير ذلك : لم يكونوا بدائيين ، وما كان بمقدورهم أن يروا العالم كما يراه الهنود الحمر . عندما كتبوا احتلوا حذو بايرون وسكوت وتوماس مور ، لأن ذلك ببساطة ما كلقوا يقرؤون ، ولهذا السبب ذاته يقلد الكتاب الكنديون اليوم كتابا من أمثال لورانس وأودن.

وقد حدث الشيء ذاته في الولايات المتحدة ، فقد تنبأ الناس بأن إلياذات وأوديسك سوف تظهر من الغابات القديمة للعالم الجديد . كان الأمر كان أكثر حظا من قليل : فقد كان لديهم فعلا كتاب فيهم من الإصالة ما جعلهم يقدمون ملاحم قومية ، لا تشبه في قليل أو كثير الإلياذة والأوديسة ، أنها كتب من أمثال « هكليري فن » و « موبسي ديك » ، تطورت من تقاليد تختلف كل الاختلاف عن تقاليد هومر . لكن هل يحق لنا أن نقول أنها لا تشبه في قليل أو كثير الإلياذة والأوديسة؟ إذا القينا عليها نظرة سطحية ، ففها مختلفة كل الاختلاف ، ولكن كلما عمقت معرفتك بالأوديسة وهكليري فن ، ظهرت أملك المشابهات والتماثلات بينها : التنكرات والأكاذيب البريئة للتخلص من الورطات ، والمغفلات المثيرة ، التي غالبا ما تنقلب الى مقلمرات تراجيدية ، واختلاط الحابل بالنابل ، والاحساس بأن الصداقة البشرية أقوى من

اي كلثة . ان طفيل يخرج عن السرد الروائي ويشرح لنا كيف ان حوته  
الابيض ينتمي الى اسرة الوحوش البحرية ذاتها التي تبرز في الاساطير  
اليونانية وفي التوراة .

انا لا اقول انه لا جديد في الادب . انا اقول ان كل شيء جديد ، ومع  
ذلك فان هذا الجديد هو من نوع القديم ذاته ، مثلما الطفل فرد جديد  
مع انه مثل لشيء شائع جدا ، وهو الكائنات البشرية ، المنحدرة هي  
الاخرى من الكائنات البشرية الاولى . ولا شك انك تتساءل : ما الغاية  
من هذا الكلام ؟ .. الغاية تقطعان :

الاولى : انت تذكر انني ميزت لغة الخيال ، او الادب ، من لغة  
الوحي ، التي تقدم لنا الحديث اليومي ، ومن لغة المهارة العملية او  
المعرفة ، التي تقدم لنا المعلومات كالعلم والتاريخ . تلك هي اشكال  
للخطاب اللفظي حيث تتكلم مباشرة الى المستمعين . لكن في الادب لا يوجد  
خطاب مباشر : فالامر ليس ماذا تقول ، بل كيف تقول . ان الكاتب الادبي  
لا يقدم معلومات ، لا عن الموضوع ولا عن حالته الذهنية : انه يسعى الى  
ترك الشيء يأخذ شكله الخاص ، سواء كان هذا الشيء قصيدة او مسرحية  
او رواية او اي شيء آخر . وهذا السبب في انك لا تستطيع ان تنتج  
الادب بصورة طوعية حرة ، وربما كتبت رسالة او تقريرا . وهذا هو  
السبب ايضا في انه لا فائدة من اخبارك الشاعر انه يجب ان يكتب بطريقة  
مختلفة حتى تفهمه افضل . ان الكاتب الادبي لا يستطيع الا ان يكتب  
وفق الشكل القائم في عقله . فمن الخطأ الاعتقاد ان الكاتب الاصيل هو  
النقيض المقابل للكاتب التقليدي . جميع الكتاب تقليديون لانهم جميعا  
يواجهون المشكلة ذاتها وهي تحويل افئهم من كلام مباشر الى خيال .  
بالنسبة الى الكاتب الذي دون الوسط ، يجعله التقليد يبعد صدى  
الاخرين ، وبالنسبة الى الكاتب الشعبي ، يمنحه صبغة يمكن ان  
يستغلها ، وبالنسبة الى الكاتب الجيد المرموق ، فانه يطلق تجاربه ، او  
عواطفه من ذاته ويدمجها في الادب ، مرجعها الذي اليه تنتمي .

هاكم قصيدة لتوماس كامبيون معاصر شكسبير :

عندما تجبرين على النزول إلى

قلال العالم السفلي

وتعطين ضيفة فاتنة

وحولك تتعطق الأرواح الجميلة

يومي البيضاء وهلين المفاجأة

وبقية الحسنات

ليسلمن قصص حبك الأخيرة

من ذلك اللسان الطيب الذي

تحرك موسيقاه هضاب الجحيم

\* \* \*

عندئذ تكلمي عن السرقات والآداب

عن الإقنعة والمتألفين في شرح شباههم

عن المباريات والتحديات الكبرى للفرسان

وعن كل تلك الاتصالات من أجل جمالك :

وعندما تخبرينهن عن كل الأعمال

الرفيعة التي صنعت من أجلك

أخبرهم كيف أقدمت على قتلي .

هذا الشعر كتب وفق تقاليد شعراء ذلك العصر في شعر الحب :  
فالشاعر دائما يقع في حب سيدة قاسية متأبية ، هجرانها يسبب

لحببها الجنون أو الموت . انه تقليد صرف ، وإننا لنضيع الوقت إذا  
رحنا نفتش عن المراء في حياة كامبيون — فليس هناك من تجربة حقيقية  
وراء هذه القصيدة . كامبيون نفسه كان شاعرا وناقدا ومؤلفا موسيقيا،  
نسج قصائده على ألحانه الموسيقية الخاصة . كان أيضا حرفيا بدا  
بدراسة القانون ، لكنه انقلب الى الطب وخدم في الجيش فترة من  
الوقت وباختصار كان مشغولا ، لا وقت لديه لأن يكون قتيلا حب  
سيدة ظالمة . تستخدم القصيدة اللغة الدينية . ولكن الدين الذي  
تحدث عنه كامبيون ليس الدين الذي يؤمن به أبدا . ومع ذلك فقد  
جاءت قصيدة حب رفيعة المستوى ، انها قصيدة متكاملة ، ولو اعتقدت  
أن القصيدة التقليدية لا يمكن أن تتأني إلا من الممارسة الادبية ، وانك  
تستطيع أن تكتب قصيدة افضل اذا اعتمدت على التجربة الحقيقية ،  
فاني أشك في أنك تستطيع أن تثبت ذلك . بيد اني لا أستطيع شرح  
ما فعله كامبيون فعلا في هذه القصيدة قبل أن أصل الى النقطة الثانية .

كل الموضوعات والشخصيات والقصص التي تواجهك في الادب  
تنتمي الى أسرة واحدة متواشجة . وبإمكانك التحقق من ذلك إذا  
امعنت في كلمات التراجيديا أو الكوميديا أو الهجاء أو الرومانس: فهناك  
طرق نموذجية عديدة يتم سرد القصص بواسطتها . انك تحتفظ بجماع  
خبراتك الادبية معا : فانت دائما تتذكر قصة أخرى قرأتها أو فلما  
شاهدته أو شخصية أترت فيك . لكن هذا يحدث لمعظمنا ، في أغلب  
الأوقات ، بشكل غير واع ، لكن الحقيقة انك في الادب لا تقرأ رواية  
واحدة ، أو قصيدة بعد أخرى ، فهناك موضوع لابد من دراسته ، كما  
في العلم ، فكلما درست أكثر ، تعمقت في الادب ككل أكثر فأكثر . مفهوم  
الادب « ككل » يوحى إلينا بشيء آخر . أمن الممكن ، بأي طريقة فجأة  
وناقصة ، أن نلقي نظرة شمولية على الادب ككل : على اعتباره موضوعا  
متماسكا للدراسة ، وليس فقط أكواما من الكتب ؟ إن نقادا عديدين  
في السنوات الاخيرة جرفهم هذا الاقتراح ، فطلقوا يرجعون الى الادب  
البدائي الذي تحدثنا عنه قبل قليل .



لانشاء أي عمل في الفن انت بحاجة الى مبدأ في التكرار أو المعاودة:  
هذا ما يقدم لك الإيقاع في الموسيقى ، والنموذج في الرسم . أما الأدب  
فلا بد من أن يقوم بتوحيد العالم البشري مع العالم الطبيعي ، أو يخلق  
تمايلات بينهما . ان السمة المادية أو المكررة بشكل واضح في الطبيعة  
هي الدائرة . فالشمس تسافر عبر السماء وتفرق في الظلام ثم تعود  
من جديد ، والفصول تدور من الربيع الى الشتاء ، وتمعود من جديد  
الى الربيع والماء يجري من الجداول أو الينابيع الى البحر ، ثم يعود  
مع المطر . والحياة الإنسانية تسير من الطفولة الى الموت ، ثم تعود  
في ولادة جديدة . فلا بد والحالة هذه ، من أن تلتصق القصص والأساطير  
البداية بهذه الدائرة التي تمتد مثل عمود فقري وسط كل من حياة  
الانسان والطبيعة .

الميثولوجيات ملأى بالآلهة والابطال الشباب الذين يقومون بشتى  
المغامرات الناجحة ، ثم يتخلى صحبهم عنهم أو يخونونهم ، فيقتلون  
أو يموتون ، لكنهم يرجعون الى الحياة مرة ثانية ، فيمثلون بقصتهم  
هذه حركة الشمس عبر السماء نحو الظلام وتعاقب الفصول من الشتاء  
الى الربيع . احيانا يلتهمهم وحش بحري هائل ، أو يقتلهم خنزير  
برتي ، أو يتوهون في عالم سفلي مظلم غريب ، ثم يكافحون حتى يجدوا  
سبيلا للخروج ، والعودة الى العالم . اساطير من هذا النوع نجدها في  
قصص برسيوس ويسيوس وهرقل في الميثولوجيا الاغريقية ، وهي  
تقع وراء الكثير من قصص التوراة . وقد جرت العادة أن تكون هناك  
شخصية نسائية في القصة . وقد زعم بعض النقاد الذين أشرت اليهم  
أن هذه القصص ترجع الى قصة ميثولوجية واحدة ، ربما لا يكون لها  
وجود كقصة في أي مكان في العالم ، الا أن في مقدورنا انشاءها من  
الاساطير والليجنندات التي بين أيدينا . وقد حاول الشاعر روبرت  
غريفيز أن يفعل هذا ، في كتاب سماه « الربة البيضاء » . وقد سمي  
غريفيز القصيدة « الى جوان في الانقلاب الشتوي » : جوان اسم ابنة،  
والانقلاب الشتوي اشارة الى زمن عيد الميلاد، وهو أدنى نقطة في السنة،

عندما تلقى الاخشاب في النار ، او نضع الانوار على رؤوس الاشجار ،  
دلالة على التاكيد ان نور العالم لن ينطفىء . تبدا قصيدة غريفر  
كما يلي :

**هناك قصة واحدة ، واحدة فقط**

**تستحق ان اخبرك بها**

**سواء كنت شاعرا متقنا او طفلا موهوبا**

**فالها ترجع كل الخطوط او الزينات الصغيرة**

**التي يرتجف ضوءها**

**كالقصى الثمينة في شروها .**

في نسخة غريفر لهذه القصة الواحدة ، تلعب دور البطولة فيها  
« الربة البيضاء » وهي شخصية نسائية مرتبطة بالقمر ، الذي يكون  
مرة عذراء ومرة زوجة ومرة سيرين او ساحرة جميلة لكنها مخادعة ،  
ومرة عجوزا مشؤومة او ساحرة من العالم السفلي ، مثل هيكاتي وبقيّة  
السحرة في مسرحية « مكبث » ، ويرى غريفر ان فصاحة قصيدة  
كلمبيون التي سبق واطلعتك عليها متأتية من حقيقة انها تستخدم هذه  
الربة البيضاء في اعظم ملمح من ملامحها : الساحرة اللعينة تطوف  
الجحيم وهي تحلق مفتخرة بجثث عشاقها الذين قضت عليهم .  
وعندما يقول غريفر انها القصة الوحيدة التي تستحق السرد في الادب ،  
فانه يعني ان النماذج الكبرى للقصص ، من كوميديات وتراجيديات ،  
تستمد موضوعها منها . فالكوميديات مستمدة من المرحلة التي يكون  
فيها الرب والربة زوجين عاشقين سعيدين . والتراجيديات مستمدة  
من المرحلة التي يتحطم فيها العاشق ويقتل ، في حين تجدد الربة  
البيضاء شبابها وتستعد لجولة اخرى في انتظار ضحية من ضحاياها .

انا شخصيا اعتقد ان قصة غريفر هي قصة مركزية في الادب ،  
ولكن بما انها تلائم عالما داخليا ، فإنها ماتزال القصة الكبرى والفضلى

المعروفة . وحتى اشرح ذلك ، ارى نفسي مضطرا ان اعود بك ، وآمل ان تكون العودة الاخيرة الى الجزيرة المهجورة ومستويات العقل الثلاثة.

قلت إنك اخذت ترى العالم بمقلق وعواطفك . فليدك شعور بالتوحد مع العالم المحيط بك - « انا احب هذا » - ولكن الارجح ان يزداد شعورك بالوعي الذاتي ، فتقطع عن العالم المحيط بك . لقد اشرت الى أن روبنسون كروزو افتتح رحلته ودفتر حساباته : أن كل ما دونه في دفتره كان الاشياء المضادة لموقفه والملائمة له ، وربماستطيع أن نرى الآن لماذا فكر أن من المهم تدوينها . لو قمت بتطوير خيالك في عالمك الجديد المنتمي الى هذا العالم ، فستبدأ التدوين كما يلي : اشعر بالانفصال والانتقطاع عن العالم المحيط بي ، لكنني اشعر انه جزء مني، واثمني أن اشعر بذلك مرة أخرى ، فاذا انتابني هذا الشعور فلن يفلت مني . تلکم هي خلاصة قائمة ضبابية للقصة التي تروی كيف عاش الانسان في العصر الذهبي ، أو جنة عدن ، أو هسبريد أو مملكة الجزيرة السعيدة في الاطلنطي ، وكيف فقد ذلك العالم ، وكيف يمكن أن نسترده نحن في يوم من الايام . انا قلت منذ البداية أن هذا الشعور هو شعور فقدان التوحد مع العالم وأن الشعر ، اذا استخدمنا لفة التوحد ، المجاز ، يسمى الى ارجاع خيالنا اليه . على اي حال ، اليكم ما زعم بعض الشعراء أنهم يحاؤونه . فلنستمع الى وليم بليك :

« ان طبيعة عملي هي طبيعة رؤيوية او تخيلية ، انها محاولة لاستعادة ما ساء القدماء العصر الذهبي » .

ولنستمع الى وردزورث :

**الفردوس ، ومجاري المياه**

**والحقول الاليزية البديعة - كلوثك**

**الباحثين منذ القديم في القارة الاطلنطية -**

لماذا كلها تاريخ للأشياء المرتبطة  
أو رواية عن شيء ليس له وجود ؟  
إنني قبل أن تحل ساعتني المباركة  
سوف أصدق ، وحينئذ في سلام ،  
بالشعر الزوجي  
لهذا الإنجاز العظيم

ولنستمع الى لورانس :

لو كنت حذرا وصلبا  
كرأس وقد  
تدفمني هبات خفية  
عندها تنفلق الصخرة  
ونصل الى التيه  
ونجد أرض هسبريد

هناك بيتس في قصيدته « الإبحار الى بيزنطة » التي قدمت لي  
منوان هذه الحلقة من البحث « مدرسة الفناء » :

رجل مسن ، لكنه شيء تافه  
معتف مهترى على مشجب  
ما لم تصفق للروح بيديها وتغني  
لكل مزقة في ثوبها الفاني  
ليس ثمة مدرسة غناء

## بل دراسة الأوابد روعتها

### ولذلك مخرت البحار وجئت

#### الى المعينة المقدسة «عيزنطة»

هذه القصة عن فقدان التوحد واستعادته ، هي في رأيي اطار كل ادب . وفيها قصة البطل بالآف الوجوه ، كما يسميه أحد النقاد ، حيث مفلمراته وموته واختفاؤه وزواجه أو بعثه ، هي النقاط المركزية لما سيصبح رومانسا وتراجيديا وهجاء وكوميديا في القصة الخيالية ، وامزجة عاطفية تظهر في مثل هذه الاشكال ، كالشعر الفئاني ، الذي ، طبعا لا يروي قصة ولا يسرد حكاية .

نلاحظ ان الكتاب المحدثين نادرا ما يتكلمون عن رؤى المدن الذهبية المقدسة والجنات السعيدة ، ولكنهم حين يتكلمون فانهم يعنون ما يقولون . انهم ينفقون كثيرا من وقتهم في الحديث عن البؤس والاحباط او عبثية الوجود الانساني . ان الادب ، باختصار ، لا يقودنا فقط الى استعادة التوحد مع العالم ، لكنه ايضا يفصل تلك الحالة عن نقيضها ، عن العالم الذي لا نحبه ونريد ان نهرب منه . ان اللهجة التي يتخذها الادب تجاه هذا العالم ليست لهجة أخلاقية . اننا نسميها لهجة ساخرة . إن تأثير السخرية هي تمكيننا من ان ننظر الى الموقف من قمة رأسه - ان لدينا سخرية في المسرحية ، مثلا ، عندما نعرف المزيد عما يجري ، أكثر مما تعرف الشخصية ذاتها - وبهذا تفصلنا ، في الخيال على الأقل ، عن العالم الذي نفضل الا نتورط فيه .

بتطور المدنية ، نفقد اشد اهتماما بالحياة البشرية ، وأقل علاقة بالطبيعة غير البشرية . ان الادب يمسك هذا ، وكلما تقدمت المدنية ، اشتد اهتمام الادب بالقضايا والصراعات البشرية الصرفة . لقد تلاشت الالهة والابطال من الاساطير القديمة ، وأخلت المكان لاناس من امثالنا . اننا مانزال نرى عند شكسبير ابطالا لا يستطيعون رؤية الاشباح ،

وينطقون بشعر رائع ، ولكنهم ، بمرور الزمن ، وعندما نصل الى مسرحية بيكيت « في انتظار غودوت » نجد الإبطال ينطقون بالنثر ، ويصبحون هم انفسهم اشباحا . علينا ان نتمن في طرق الاداء التي يستخدمها الكاتب ، في صوره ورموزه ، ل يبدو لنا انه تحت كل تعقيدات الحياة البشرية التي يصعب التحديق فيها ، ماتزال طبيعة غريبة تقيم معنا . وفوق كل شيء ، علينا ان نتمن في التصميم الكلي لعمل الكاتب ، والعنوان الذي اختاره ، وموضوعه الرئيسي ، الذي يشير الى ماربته في الكتابة ، لنفهم ان الادب ما يزال يؤدي الوظيفة التي كانت الميثولوجيا تؤديها منذ البداية ، الا انه أدب شحنت اشكاله الفائمة بانوار ساطعة ، وظلال قاتمة .



### ٣ - عمالقة في الزمان

في البحثين السابقين رحنا ندور حول المسألة : اي نوع من الواقع يتعامل معه الادب ؟ عندما تشاهد مسرحية من مسرحيات شكسبير ، تعرف انه ليس هناك من الناس من يشبه هاملت أو فلستاف . ربما عاش في الدانمرك أمير سمي آملت ، وربما دعي أحدهم السير جون فاستاف . والحقيقة انه وجد هذا الشخص ، وقد دخل إحدى مسرحيات شكسبير المبكرة . لكن ليس لهاتين الشخصيتين التاريخيتين اي تأثير على هاملت وفلستاف أكثر مما لي ولك من تأثير . ان الشعراء مغرمون بأخبار الناس ، وعلى الاخص أصحاب المال والنفوذ ، انهم قادرون على تخليدهم بالإشارة اليهم في قصائدهم . وهم على حق احيانا فلو كان في الجيش الاغريقي ملاكم ضخم اسمه آخيل ، لدش ولا شك ان يجد اسمه سيظل معروفا بعد ثلاثة آلاف سنة . وسواء سرّ لذلك أم لم يسر ، فان تلك قضية أخرى . فلنفرض ان هناك شخصية تاريخية اسمها آخيل . ان ثمة سببين في بقاء اسمه معروفا . الاول ان هومر كتب عنه . والثاني ان كل ما كتبه هومر عنه ينافي العقل من الناحية العملية . فلا أحد يصبح محصنا ضد كل اذية بمجرد تغطيته في نهر ، ولا أحد يحلرب رب الانهار ، ولا أحد امه حورية من حوريات البحر . وسواء كان آخيل او هاملت أو الملك لير أو والد تشارلز ديكنز ، فان أيّا منهم يدخل الادب ، لابد ان يخضع له ، اما ما هو عليه في الواقع ، فلا أهمية لذلك . ولكنه ليس شخصا غير واقعي ، فأخيل هومر ليس آخيل الواقعي ، فاللاواقعيات لاتبقى مفعمة بالحياة بعد ثلاثة آلاف

سنة ، كما بقي اخيل هومر . هذا النوع من المشكلة هو الذي يجب ان نحلّه : فالحقيقة ان ما نجده في الادب لا نقول عنه انه واقعي او لاواقعي ان لدينا كلمتين : التخيلي ( الوهمي - المترجم ) وتعني اللاواقعي ، والخيالي ( العملية الابداعية - المترجم ) وتعني ما ينتجه الكاتب ، فهما تعنيان شيئين مختلفين .

اننا نفهم كيف اكتسب الشاعر شهرته باعتباره كذوباً مرخصاً له بالكذب . ان كلمة « الشاعر » تعني في بعض اللغات « الكذوب » والكلمات التي نستخدمها في النقد الادبي ، من امثال الحدوته (Fable) والقصة الخيالية (Fiction) والاسطورة ، تعني كلها شيئاً لا يصدق . وقد كان بعض الآباء في العهد الفكتوري يمنعون اطفالهم من قراءة الروايات لانها « غير حقيقية » . لكن قلة من عقلاء الناس في هذه الايام يرفضون تخويل الشاعر حرية تغيير ما يريد تغييره عندما يستخدم موضوعاً من التاريخ أو من الحياة الواقعية . وقد شرح ارسطو سبب ذلك منذ زمن بعيد . ان المؤرخ يقدم تقارير نوعية وخاصة مثل « جرت معركة الهاستنغ عام ١٠٦٦ » وبالتالي فانه يحاسب وفقاً لصدقه او كذبه فيما يقول - فهل وقعت المعركة ام لم تقع ، فان وقعت ، فهل وقعت في هذا التاريخ او في غيره . لكن الشاعر ، كما يقول ارسطو ، لا يقدم اي تقارير حقيقية ، لا نوعية ولا خاصة . ليست مهمة الشاعر ان يخبرنا بما حدث ، بل بما يحدث : ليس بما وقع ، بل بنوع الشيء الذي يقع دائماً . انه يقدم اليك الحدث النموذجي المتكرر ، وهو ما يسميه ارسطو « الحدث الكوني » . لن نهرع الى مكبث لتعرف تاريخ - سكوتلندا - انك نهرع اليه لتعرف ما الذي يشعر به رجل اغتصب التاج وخسر نفسه . وعندما تقابل من امثال ميكوبر عند ديكنز ، لا نشعر انه يجب ان يكون هناك رجل ، يعرف ديكنز من يشبهه تملعا : انك تشعر ان هناك شيئاً من ميكوبر في كل شخص انت تعرفه ، بما في ذلك انت نفسك . ان انطباعاتنا عن الحياة البشرية نلتقطها انطباعاً بعد



انطباع ، ومن ذلك تبقى بالنسبة لمعظمنا فضاضة وغير منظمة . لكننا في الادب نجد الاشياء رتبت الكثير من الانطباعات وركزتها ، وهذا جزء مما يسميه ارسطو بالحدث البشري النموذجي أو الكوني .

حسنا : كيف نفسر اخيل بناء على هذا ؟ لقد كان اخيل محصنا من الاذية ما عدا عقبه ( كاحله ) وكان ابن حورية من حوريات البحر . وكل هذه الاشياء لا يمكن أن تكون حقيقية ، إذن ما الذي جعل اخيل شخصية نموذجية أو كونية ؟ اننا هنا امام نوع آخر من المشكلة . قلنا من قبل إن الكاتب بقدر ما يكون واقعيا ، ويقدر ماتكون تشخيصاته واحداثه مشابهة لنا ، يكون مستحقا للسخرية ، بحيث يضحك ، كما يضع القارئ في موقع متفوق على الشخصيات والاحداث ، اذ يفصل خيالك عن العالم الذي يعيشون فيه ، فترى هذا العالم بوضوح وشمولية بعيدا عن الخيال . أما اخيل هومر ، فيقدم التكنيك المعاكس ، فتكون الشخصية بطلا اضعف من الحياة بكثير . ان اخيل اكبر مما يستطيع أي انسان ان يكونه ، لانه يمثل مايتمنى الانسان ان يكونه ، ويفعل ما يفعله معظم الناس لو كانوا مثله قوة . انه ليس صورة لبطل فردي ، بل قوة عظيمة كامنة للرغبة البشرية والاجباط والسخط ، انه شيء نملكه نحن أيضا ، انه جزء من البشرية ككل . ولأن اخيل هو مايستطيع ان يكونه ، فانه اله ، تورط مع الطبيعة الى درجة ان له أم في البحر وعدوا في النهر ، الى جلب آلهة أخرى في السماء تهتم به مباشرة وبما يقوم به من اعمال . وبما انه ، بسبب قوته الخارقة للطبيعة ضد اشياء لايعرفها ، فان ثمة منظورا ساخرا ايضا . الآن لا احد يهتم بأخيل التاريخي ، ان كان قد وجد أو لم يوجد ، لكن اخيل الاسطوري يعكس جزءا من حياتنا الخاصة .

لندع هذه الناحية لحظة ، ولنرجع الى مسألة الخيالي ( أي الابداعي - المترجم ) . ما الذي يحدث عندما يستخدم شاعر ما صورة أو شيئا في الطبيعة ، كقطع غنم ، أو حقل ازهار ؟ اذا استخدمها فانه يستخدمها استخداما شعريا : انها تتحول الى قطعان وازهار شعرية ( بويطيقية )

يمتصها الادب ويهضمها ، فتستقر في اللغة الادبية وفي داخل التقاليد الادبية . مالا تحصل عليه في الادب ليس سوى القطعان التي تقضم العشب ، او الازهار التي تتفتح في الربيع . ثمة دائما سبب ادبي لاستخدامها ، وذلك يعني أن هناك شيئا في الحياة البشرية تتطلب معه او تمثله او تشبهه . ان مطابقة الطبيعي والبشري هي أحد الاشياء الذي يعنيه « الرمز العالي » ، بحيث نقول انه عندما يستخدم الكاتب صورة او شيئا من العالم المحيط به فانه يجعله رمزا .

ثمة طرق عدة للقيام بذلك . فالى جانب الادب هناك جميع البنى اللفظية للاحاساس العملي والدين والاخلاق والعلم والفلسفة . واحد الاشياء التي يقوم بها الادب هو ايضاحها ، فيضع افكارها المجردة في صور ومواقف ملموسة . وعندما يفعل ذلك عمدا يبقى لدينا مانسميه المحاز (Allegory) حيث يقول الكاتب : أنا لا أقصد الخراف الحقيقية ، أنا أقصد شيئا دينيا او سياسيا عندما اقول « خراف » . أنا أفكر بالخراف لاني سمعت من الراديو احدهم يعني لحنا من اغنية باخ التي تبدأ : « الخراف ترعى بأمان حيث يراقبها الراعي الصالح » . فإذا افترضنا أن هذا برنلج موسيقي ديني ، فلا بد من أن ترمز الخراف للمسيحيين والراعي الصالح للمسيح . انها ببساطة يمكن أن تعني ذلك . فإذا صادف وكانت هذه الاغنية ديوية ، كتبت بمناسبة عيد ميلاد أحد الامراء . الامان الصغار يكون الراعي الصالح هو الامير ، وتكون الخراف المواطنين الذين يدفعون الضرائب للامير . لكن الخراف خراف مجازية ، سواء كان المجاز سياسيا أو دينيا ، وإذا كتبت مجازية فهي ادبية .

ثمة كمية كبيرة من المجاز في الادب ، أكثر مما نقدر عادة بكثير ، لكن المجاز الآن صار دقة قديمة: إن معظم الكتاب الحديثين لا يحبون أن ترتبط صورهم بهذه الطريقة النوعية ، ويعتقد النقاد المحدثون أن المجاز ليس أكثر من عقلية بسيطة سطحية . والسبب هو أن المجاز ، الذي عن طريقه يشرح الأدب حقائق أخلاقية أو سياسية أو دينية ، يعني أن

الكاتب وجمهوره مقتنعون جدا بالواقع ، وباهمية هذه الحقائق ، 'م  
الكتاب المحدثون وجمهورهم ، بشكل عام ، فلا .

ثمة طريقة معروفة اكثر في التدليل ان الصورة هي صورة ادبية .  
هذه الطريقة هي التلميح في الادب الى شيء آخر . فالادب يميل الى  
ان يكون لماحا ، والاساسيات الادبية ، الادب اليوناني والادب الروماني  
الكلاسيكي والتوراة وشكسبير وملتون ، تتردد اصداؤها باستمرار .  
فلنأخذ مثالا بسيطا : كثيرون منكم يعرفون قصيدة شسترتون في الحمل ،  
التي تصف هذا الحيوان بالبلادة والسخرية ، ولكنه لا يابه بذلك ،  
فالقصيدة تقول في خاتمتها :

**انا ايضا لي ساعتى**

**ساعة عصبية وعذبة :**

**فهناك هتاف في مسمي**

**وسعف نخيل تحت اقدامي**

الإشارة هنا الى « أحد الشعانين » ليست اشارة عذبة في القصيدة،  
بل انها عصارة القصيدة كلها ، ولا نستطيع ان نقرأ القصيدة إلا إذا عرفنا  
مرجعيتها . وفي قصائد اخرى نجد انفسنا امام مراجع من الاساطير  
الكلاسيكية . فهناك قصيدة مبكرة لبيتس بعنوان « حيرة حب » :

**واخيرا جئت بهاتين الشفتين الورديتين الحزبتين**

**وملك جاءت كل دموع العالم**

**وكل مشاكل سفنه المكثودة**

**وكل مشاكل اعوامه المديدة**

لكن بيتس كان سمكريا في قصائده ، وعلى الاخص قصائده الاولى ،  
وفي الطبعة الاخيرة من مجموعته الشعرية تقرا بدلا من السابق ما يلي :

**اطلت صبية بشفتيها الورديتين الحزبتين**

**واظهرت عظمة العالم في الدموع**

**تحكمها الاقدار كا وليس والسفن المكسوة**

**فخورة كبريام الذي قتل بيد انداده .**

النسخة القديمة غلضة ، والاخيرة دقيقة ترجع الى شيء آخر في  
التقاليد الادبية ، واعتقد بيتس ان المرجع الدقيق كان تحسينا لشعره .

هذه الالماحة في الادب هلمة ، لانها تظهر مانقوله باستمرار ، ذلك  
تك في الادب لاتقرا قصيدة واحدة بعد اخرى ، ولا رواية بعد رواية ،  
وانما تدخل في عالم كامل حيث كل عمل في الادب يشكل جزءا منه .  
وهذا يؤثر في الكاتب تأثيره في القارئ . كثير من الناس يعتقدون ان  
الكاتب الاصيل يستوحى الحياة اما الكتاب المبتذلون ، الكتاب الذين  
ياخلون من غيرهم ، فانهم يستوحون الكتب . ان هذا لسخافة :  
فالوحي هو الوحيد الجدير الذي يوضح شكل ما هو مكتوب ، لذا من  
الافضل ان يتأتى من شيء يمتلك مسبقا شكلا ادبيا . والاعلم اننا لانجد  
قصيدة تقوم كليا على الملمحة واحدة كقصيدة شسترتون ، وانما يجري  
الاملاح عبر تجربتنا الادبية . فان كنا لانعرف التوراة والقصص الاساسية  
للادبيين اليوناني والروماني ، فاننا نقرا الكتب ونشاهد المسرحيات ، بيد  
ان معرفتنا لا تنمو اذا لم نتعلم جدول الضرب ( اي المبادئ الاساسية -  
الترجم ) . اتنا هنا نلامس قضية ثقافية ، وهي ملذا يجب ان نقرا ،  
وهذا ماسوف نرجئه الان ونعود اليه فيما بعد .

قلت من قبل ان لاجديد في الادب الا وله شكل في القديم . ان آخر تطورات الدراما هو مسرح العبث أو اللامعقول ، وهو شكل اھوج تملأ في الكتابة ، حيث كل شيء متسبب ، بلا ضوابط عقلية . من هذه المسرحيات ، مسرحية يونسكو « المغنية الصلصلة » . وفيها يتجاذب السيد والسيدة مارتن اطراف الحديث . يعتقدان ان كل واحد قد رأى الآخر من قبل ، ويكتشفان انهما سافرا ذلك الصباح في القطار نفسه ، اذ كان معهما الاسم ذاته والعنوان ذاته ، ونالما في غرفة واحدة ، وكل واحد منهما له ابنة بعمر سنتين . واسمها أليس . أخيراً بقرر السيد مارتن ان يتحدث عن زوجته المفقودة منذ أمد طويل الزابيت وهذا المشهد مبني على تقليدين من امثن التقاليد في الادب . الاول هو الموقف الساخر ، حيث يرتبط اثنان مع بعضهما ارتباطاً حميماً ، ومع ذلك لا يعرف احدهما شيئاً عن الآخر . والثاني هو الوسيلة القديمة الاساسية التي يسميها النقاد « مشهد التعرف » حيث الابن ، وهو الوريث ، الذي طالت غيبته ، يعود من استراليا في الفصل الأخير . ما يجعل مشهد يونسكو مضحكاً هو انه تقليد ساخر ، أو تشويش لتلك التقاليد المألوفة . ان الالامح في الادب جزء من ميرته الرمزية ، قدرته على امتصاص كل شيء من الحياة الطبيعية أو البشرية في الكيان التصوري الخاص .

قصيدة أخرى مشهورة لوردزورت « وحيداً أهيم كفيمة » كيف يرى وردزورت حقلاً من الزنابق ، فيجد فيما بعد انها :

**تومض على تلك العين الباطنة**

**التي باركتها الوحدة**

**وعندئذ يفيض قلبي سروراً**

**ويرقص مع الزنابق**

فلازهرل تصبح أزهرلأ شعرية ( بوطيقية ) حالما تتوحد مع العقل البشري . الذي يضعه في عالم الخيال ، فالاحساس بالرؤية والعاطفة البشرية التي تفوح من الزنايق هو ما يمنحها سحرها الشعري . ان العقل البشري هو العقل الفردي لوردزورث قبل كل شيء ، لكن حالما نكتب قصيدة يصبح عقلا أيضا . ليس ثمة تعبير ذاتي في قصيدة وردزورث ، فكما ظهرت القصيدة اختفت شخصية وردزورث الفردية . المبدأ العام هو أنه فعلا لا وجود لأي شيء اسمه التعبير الذاتي في الادب .

باختصار ليست الشخصية التاريخية فقط هي التي تسود الادب : ان الشاعر ايضا يسود . ان الشاعر ، كما قلنا في البحث الاول ، انسان ليس اعقل ولا افضل كانسان من أي فرد آخر . انه انسان يمتلك مهارة خاصة في رصف الكلمات مع بعضها ، لكنه خارج هذه الناحية لا يسترعي انتباهنا بشيء . ان معظم الشعراء المشهورين لهم حياة مشهورة ، ولبعضهم ، كباريون ، أمور في الحب باتت معروفة على نطاق واسع . ولكننا نربط ما يقوله الشاعر بحياته الخاصة لمتعة عارضة فقط . كتب بايرون قصيدة عن خادمة أثينا . وقد كانت هناك فعلا خادمة لأثينا ، وهي فتاة في الثانية عشرة من عمرها ، وقد طلبت امها ثمنها لها يقدر بثلاثين ألف قرش ، بيد أن بايرون رفض دفع هذا الثمن . وكتب وردزورث قصائد بديعة عن فتاة اسمها لوسي . لقد خلقها خلقا ، لكن لوسي كانت فتاة واقعية مثل خادمة أثينا . تشعر مع بعض الشعراء ، مع ملتون مثلا ، أن هناك رجلا عظيما قدر له أن يكون شاعرا ، وبظلم عظيما مهما فعل . مع شعراء عظام آخرين من أمثاله كهومر وشكسبير ، نشعر فقط أنهم شعراء كبار . اننا لا نعرف شيئا عن هومر : فبعض الناس يعتقدون ان هناك هومرين ، أو مجموعة من الهوامر . نظن أنه كان عجوزا أعمى ، لكننا استنتجنا هذه الفكرة من إحدى شخصيات هومر . كما اننا لا نعرف شيئا عن شكسبير ، باستثناء توقيع أو توقيعين وبضعة عناوين ، ووصية ، وسجل معمودية ، وصورة لرجل يبدو جليا أنه غبي . فنحن لا نعرف القصائد والمسرحيات والروايات التي نقرأها ونراها الى الرجال الذين كتبوها ، ولا حتى لانفسنا ، بل نغزو كل واحدة الى الأخرى . فالادب عالم نحاول أن نبنيه وندخل فيه ، في الوقت ذاته .

قصيدة وردزورث مفيدة لأنها إحدى القصائد التي تخبرك عما  
ينوي الشاعر أن يفعله . إليك الآن قصيدة أخرى لا تخبرك بشيء ، وإنما  
تقدم إليك الصورة . إنها قصيدة بليك « الوردة المريضة » :

**إيتها الوردة ، مريضة أنت**

**فالوردة المتوارية**

**التي تطير في الليل في العاصفة الموحلة ،**

**قد عثرت على سريرك**

**بفبطة قرمزية**

**أن حبها السري في الليل**

**هو الذي ينمر حيائك .**

مؤلف كتاب حديث عن بليك ، وهو هازرد آدمز ، يقول انه قدم هذه  
القصيدة لصف من ستين طالباً ، وسألهم أن يشرحوا معناها . تسعة  
وخمسون منهم حاولوا القصيدة الى مجاز . أما الطالب الستون ، فقد  
كان طالباً في قسم البستنة . فظن ان بليك يتحدث عن مرض نباتي ، والآن  
لو حاولت ان تشرح ما تعنيه أي قصيدة ، فانك مضطر للعودة الى المجاز  
الى حد ما : فلا مفر من ذلك . ان بليك لا يتحدث عن مرض نباتي ، بل  
عن مرض بشري ، وحالما « تفسر » وردته ودودته ، فانك تكون قد حولتهما  
الى مظهر من مظاهر الحياة والشعور الانساني . هنا تبدو العلاقة  
الجنسية لصيقة بالقصيدة . لكن القصيدة فعلاً ليست من  
المجاز ، وبذلك فإنك لا تحس أن أي تفسير لها يعتبر كافياً : فقصاقتها  
وقوتها وسحرها تهرب من كل التفسيرات . انها ليست مجازية . انها  
تلميحية . ففي مقدورك ان تفكر بحواء في جنة عدن ، وهي تقف عارية  
بين الأزهار - وهي نفسها أجمل وردة كما يقول ملتون - وقد جاءتها  
الحية تعلمها ان عريها ، والحب الذي يسكن فيه ، يجب أن يكون سرياً

وفي الظلام . هذه الالامحة ، قد تساعدك على فهم أفضل القصيدة ، لانها تسير بك الى صميم الخيال الادبي الغربي ، وتعرفك على عائلة الاشياء التي يعالجها بليك . بيد ان القصيدة لا تقوم على التوراة ، وان كانت لا تكتب من دون وجود التوراة . لقد ادرك طالب البستنة شيئا صحيحا لقد رأى ان بليك عني ما قاله عندما تحدث عن الورود والديدان ، ولبس عن اي شيء آخر . حتى تفهم قصيدة بليك عليك ان تقبل بكل بساطة عالما وروده ويددانه محاطة ومملوكة من قبل العقل البشري ، بحيث ان ما يجري بينهما متوحد مع ما يجري في الحياة البشرية .

في مسرحية شكسبير « حلم ليلة منتصف الصيف » لاحظ ثيسوس :

### المجنون والعاشق والشاعر

#### هم وحدهم اصحاب خيال كامل

ليس ثيسوس ناقدًا أدبيًا ، انه شخص مغرور لطيف المعشر ، لكن في ملاحظته تكمن حقيقة هامة . فالمجنون والعاشق يحاولان التوحد بشيء ما ، العاشق بسيدته والمجنون بهلوانسه . ان كل الناس البدائيين يحاولون توحيد انفسهم بالطواطم او الحيوانات او الارواح . لقد تحدثت عن السحر في قصيدة بليك : وتلك كلمة غامضة في النقد ، لكن السحر حقًا إيمان بالتوحد من النوع ذاته : فالساحر يصنع صورة شمعية للشخص الذي لا يحبه ، ثم يفرز فيها دبوسا ، فيتألم الشخص المتوحد فيها . والشاعر ايضا متوحد : إن كل ما يراه في الطبيعة بوحده مع الحياة البشرية . وهذا هو السبب في ان الادب ، وبالأخص الشعر يتشبه بالقول البدائية التي أشرت اليها في بحثي الأول .

الفرق هام جدا . السحر والدين البدائي شكلان من اشكال الايمان : المجنون والعاشق شكلان من اشكال التجربة او الحدث . والايمان والحدث مرتبطان ارتباطا وثيقا ، لان ما يؤمن به الانسان فعلا يظهر تماما في الاحداث التي يقوم بها . في الايمان انت تهتم دائما بمسائل الحقيقة والواقع : انك لا تؤمن بأي شيء ما لم تستطع القول



« انه هكذا » . لكن الأدب ، كما نذكر ، لا يضع اي تقارير من هذا النوع : ما يقوله الشاعر والروائي أشبه بـ « فلنفرض هذا الموقف » . لذلك لا يمكن أن يكون للشعر دين ، ولا يمكن أن يقوم الأدب على أي إيمان . عندما تكف عن الإيمان بدين ، كما كف العالم الروماني عن الإيمان بجوبيتر و فينوس ، انقلبت آلهة الدين الى شخصيات أدبية ، وعادت الى عالم الخيال . بيد أن الإيمان يمكن أن يستبدل بإيمان آخر . فللكتاب طبعاً إيمانهم الخاص ، ومن الطبيعي أن نشعر بتعاطف خاص تجاه أولئك الذين يرون الأشياء بالطريقة التي نراها . لكننا جميعاً نعرف ، أو سرعان ما نتأكد ، أن عظمة الكاتب الحقيقية تكون في مكان آخر . أن عالم الخيال هو عالم الإيمان الذي لم يولد بعد ، أو الذي ما يزال جنيناً : فإذا آمنت بما تقرأه في الأدب ، فلاشك أنك بالتالي تؤمن بكل شيء .

يمكنك أن تسأل : ما فائدة دراسة عالم الخيال حيث كل شيء ممكن ، وكل شيء مفترض افتراضاً ، حيث لا يوجد الصحيح ولا الخطأ وكل الأمور جيدة ؟ اعتقد أن من أهم فوائد هذه الدراسة التشجيع على التسامح . ففي الخيال لا يشكل إيماننا الخاص سوى بعض الممكنات ، لكننا نستطيع أن نرى الممكنات في إيمان الآخرين أيضاً . أن التزمتم والتعصبات قلما تقدم للفنون خدمة ، لأنها مأخوذة بإيمانها وبأحداثها ، بحيث تعتقد أنها حقائق مسلمات ، وليست ممكنات . ومن الممكن أن ينتقل المرء الى الطرف المقابل ، فيكون هاوياً بحيث تسكره الممكنات التي لا يملك الفرد تقاليد لها أو لا يملك القدرة على العمل بها إطلاقاً . لكن أمثال هؤلاء الناس أقل بكثير جداً من المزمتمين ، وهم في علمنا هذا أقل خطراً بكثير أيضاً .

ان ما يخلق التسامح هو قوة العزل الموجودة في الخيال ، حيث الاشياء تنتهي تملأ قبل أن تصل الى الايمان والحدث . والتجربة معروفة تملأ وشائنة ، فالحاضر ليس رومانسيا كالماضي ، فالمثل والرؤى العظيمة سرعان ما تصبح رثة قدرة في الحياة العملية . الادب يعكس هذه العملية . فعندما تنتهي التجربة قليلا عنا ، كتجربة حروب نابليون في رواية تولستوي « الحرب والسلام » ، نجد فيها الكثير من الرفعة والمسة . إني أشير الى تولستوي لأنه آخر كاتب تفتنه الحرب بذاتها ، أو أنه يدعي أن رعبها لم يكن مخيفا . ثمة شيء من الوهم حتى في « الحرب والسلام » ، لكن الوهم يقدم لنا الواقع الذي ليس تجربة فعلية للحرب ذاتها : واقع الجزء والمنظور ، واقع رؤية ما يجري ، ذلك أن العزل وحده يقدم لنا ذلك . ان الأدب يقدم لنا ذلك العزل ، وكذلك يفعل التاريخ والفلسفة والعلم وكل شيء آخر جدير بالدراسة . لكن الأدب يملك شيئا آخر يقدمه لنا ، شيئا خاصا به وحده : شيئا مثل العيب والمستحيل في السحر البدائي .

عنوان هذا المقال « عمالة في الزمان » مأخوذ من آخر جملة في سلسلة الروايات العظيمة التي كتبها مارسيل بروست وسماها « بحثا عن الزمن المفقود » . يقول بروست ان تجربتنا العادية ، حيث كل شيء ينحل في الماضي ، وحيث لا نعرف ما هو آت ، لا تستطيع أن تقدم لنا الشعور بالواقع ، مع اننا نسميها الحياة الواقعية . اننا في التجربة أشبه بموقع كلب في مكتبة ، اننا محاطون بعالم من المعاني ، على مقربة منا ، فلا ندرك حتى وجوده . يسرد بروست قصة طويلة مكثفة متتبعا الحياة في فرنسا من نهاية القرن التاسع عشر حتى بداية الحرب العالمية الاولى ، قصة تجمع معا بعض التجارب والموضوعات المتكررة . القصة بمعظمها سجل لتقلبات « الحياة الواقعية » ونفاتها وحسدها ، يشرح بروست ( أو على الأقل راويته ) كيف ان تجربة كهذه قذفت به خارج حياته العادية ، وكذلك خارج الزمن الذي يعيش فيه . وهذا ما يمكنه من تحرير كتابه ، إذ أنها يسرت له أن ينظر الى الناس ، ليس كما يعيشون من لحظة الى لحظة متلاشية ، بل باعتبارهم « عمالة في الزمان » .

الكاتب ليس ساحرا ولا حالما . والأدب لا يعكس الحياة ، بل أنه أيضا لا يهرب أو ينسحب من الحياة : انه يتطلعها . والخيال لا يتوقف حتى يتطلع كل شيء . ولا أهمية للاتجاه الذي ننطلق فيه ، فصوى الأدب دائما تشير الى الطريق ذاته ، الى العالم الذي لا شيء فيه يقع خارج الخيال البشري . حتى الزمان ، عدو كل ما هو حي ، والأكره والأرهب ، بالنسبة الى الشعراء على الأقل ، يمكن أن يتحطم بالخيال ، فكل شيء ممكن . ها نحن عدنا الى حدود الخيال التي اشترت اليها في بحثي الاول ، الى كون تشغله وتمتلكه الحياة البشرية ، الى مدينة ، الكواكب اقرب ضواحيها . لا أحد يؤمن بهذا الكون : الأدب ليس ديانة ، ولا يطرح نفسه للإيمان . ولكن أن نحن أحجمنا عن رؤيته الممتدة خارج عقولنا ، أو اصررنا على أن يكون محدودا بشتى الطرق ، فأننا نميت شيئا في داخلنا ، وربما كان الشيء الوحيد المهم للبقاء علينا احياء .





## ٤ - مفاتيح لأرض الأحلام

حاولت شرح الأدب بجملك في وضع بدائي على جزيرة مهجورة ، حيث تستطيع أن تلمس الخيال وهو يعمل بأوضح اتجاه وأبسط طريقة . دعنا الآن ننطلق من مجتمعنا نحن ونبحث أين ينتمي الأدب ، ان كان يريد أن ينتمي . تخيل نفسك سائرا في شارع في مدينة أمريكية شمالية . كل ما حولك مجتمع مصطنع وأنت اعتدت عليه بحيث صرت تظنه مجتمعا طبيعيا . ولكن افترض ان خيالك يقوم بخدمة صغيرة معك ، من النوع الذي اعتاد أن يقوم به ، فشعرت فجأة كأنك دخيل تماما ، كأنما قذفت من المريح على صحن طائر . على الفور ترى الى أي حد كل شيء مصطنع : الثياب وشبابيك المحلات وحركة السيارات في زحمة السير ، الشعور الطليقة والوجوه الطليقة للسابلة ، الشفاها الحمراء ، والرموش الزرقاء التي تضعها النساء ليجعلن وجوههن مقبولة ، أو « تبدو جميلة » كما يقلن ، والأمر سيان . كل هذا التقليد يتجه بشدة نحو المماثلة أو المشابهة . فخروج المرء عن التقليد المألوف يجعله يبدو شاذا ، أو يعرض حياته للخطر ان كان يقود سيارة . ولا استثناء في ذلك سوى أولئك الذين عزموا على تبني تقاليد مختلفة ، كالراهبات أو المتحولات الوجوديات . من الواضح ان ثمة قوة عنيفة تدفع المجتمع الى الانسجام وهي من العنف بحيث تبدو كأنما تعمل على تثبيت المجتمع نفسه . حتى معظم الأشياء الرائعة التي نفكر فيها في حياتنا العادية ، كالحق والخير والجمال ، لا تعني أساسا الا ما اعتدنا عليه نحن . وكما المحت قبل قليل في حديثي عن ماكياج الأنثى ، فان معظم أفكارنا عن الجمال ليست سوى تقليد محض ، حتى الحقيقة تحدد بحيث لا تزعم النموذج الذي نعرفه عنها من قبل .

عندما تنتقل الى الادب ، نجد أنفسنا مرة ثانية امام تقاليد ، لكننا نشعر هذه المرة انها تقاليد لائنا غير معتادين عليها . ويبدو ان هذه التقاليد تفعل فعلها في صياغة الادب . يقدم شوسر الناس على انهم صانعو حكايا في شعر مفتوي من عشرة مقاطع وشكسبير يستخدم التقاليد الدرامية ، التي تعني ، على سبيل المثال ، ان على يافو تدمير زواج عطيل واحلامه بمستقبل سعيد ، وتهيبته لقتل زوجته في دقائق معدودة وتشاهد عند ملتون اثنين من العراة في الجنة يخاطب كل واحد الآخر بكلام يبدأ بهذه الابيات « يا بنة الاله والانسان ، يا حواء الخالدة » . وحواء ابنة آدم لانها ضلعت انتزع من قفصه الصدري . ان كل قصة نقرأها تستوجب منا ان نوافق على اشياء نعرف تماما انها سخيفة : فالصالحون يربحون ، وعلى الاخص في الحب ، والجرائم معتقدة والاحاجي البارة يحلها المنطق ... وهلمجرا . ليس الادب الشعبي وحده الذي يتطلب ذلك ، وانما السخرية تقاليدها ايضا فلو عدنا خلفا في الادب ، لاوغلنا في مثل هذه التقاليد ، كالعوود الطائشة للملكا ، والديوث الغاضب ، والسيدة الظالمة في شعر الحب — فلا شيء نقره نحن ، او في أي زمن آخر ، مثل السلوك السوي للبالغين ، اللهم الا الاخلاق العشوائية لارض الجنيات .

وتفاصيل الادب نفسها فاسدة كذلك . فالادب عالم يتمتع فيه الفول ووحيد القرن بالاهمية ذاتها التي يتمتع بها الحصان والكلب — وفي الادب بعض الخيول تتكلم ، كتلك التي في « رحلات غاليفر » . هناك مثل اعتباطي يسمى شكسبير « بجمة آفون » — اطلق عليه ذلك بن جونسون . إن مدينة ستراتفوردا نثارو ، تحتفظ بالجع في نهرها كملح ادبي . شعراء عصر شكسبير رفضوا ان يسلموا بانهم يكتبون كلمات على صفحات : كانوا يلحون دائما على انهم إنما ينظمون « موسيقى » . فكانوا في الشعر الرعوي يمزفون على الفلوت ( والاصح على الابوا ) ، ولكن أي نوع آخر من المجهود الشعري كان يسمى اغنية ، مع مرافقة قيثارة او شبابة او مزملر كخلفية مرافقة ، وفقا للثقافة

التي كانت تشتملها الأغنية . الغناء يستدعي الطيور ، فاختار الشعراء الطائر المغني النموذجي كشعار لهم وهو « البجعة » وهو طائر لا يستطيع الغناء . ولأنه لا يفني نسجوا ليجندة ( أسطورة ) حوله ، وهو أنه غنى مرة واحدة قبل أن يموت ، ولكن لم يكن وقتها أحد يستمع إليه . لكن شكسبير لم يطلق أغنية قبل أن يموت : لقد كتب مسرحيتين في كل سنة حتى جمع ما يكفيه من المال لتقاعدته ، وامضى السنوات الخمس الأخيرة من حياته بحسب دخله .

هكذا مهما بلغت فائدة الأدب في تحسين خيال المرء ومعجمه اللفظي ، فإن من الحدائق الوقحة أن نستعمله مرشدا مباشرا في حياتنا . وربما نرى هنا سببا في أن الشاعر ليس فقط نادرا ما يستشار في استبصار وضع العالم ، بل الأغلب أنه مغفل وساذج العقل أكثر من البقية . التقاليد الأدبية الخاصة التي يتبناها الشاعر ، نرجح أن تصبح بالنسبة إليه حقائق حياتية . فإذا وجد أن كتاباته بلغت ذروتها في معالجة الجنيات مثل بيتس ، أو الإلهة البيضاء مثل غريغز ، أو قوة الحياة مثل برنارد شو ، أو الطقوس الكنسية مثل البيوت ، أو مصارعة الثيران ، مثل همنغواي أو السخط على النفاق الاجتماعي مثل أدباء مدرسة الفضب ، فإن هذه الأشياء تصبح واقعا بالنسبة إليه ، بحيث يبدو خارج مسار معاصريه . وربما صارت حياته تقليدا لأدبه بطريقة تحرف أو حتى تدمر شخصيته الاجتماعية ، مثلما دمر بايرون نفسه في الرابعة والثلاثين منساقا مع النفمة البايرونية . إن لكل من الأدب والحياة تقاليدهما ، وكل ما يمكن أن نقوله عن تقاليد الأدب هو أنها لا تشبه ظروف الحياة . وعندما تتصادم مجموعتان من التقاليد ننبين كم من فارق بينهما .

في الواقع ، عندما يفتدو الأدب قريبا جدا من الاحتمال ، مشابها جدا للحياة ، فإن عملية التراجع الذاتي ، التي هي أشبه بقانون غامض للتقلص والانكماش ، تعود وتستقر . كتب ويلز رواية فيها الكثير من

الحبوية والخبرة ، سماها « كيز » تدور حول رجل من الطبقة الوسطى الدنيا ، عيبى اللسان ، شبيه جدا بكوكي ، الشخصية التي غالباً ما توجد عند ديكنز . وقد درس ويلز بطله كيز بعناية : فهو لا يقول أي شيء لا يقوله رجل شبيه بكيز ، وهو لا يردد « آه » في المنزل أو في رأسه ، فلا شيء يفعله إلا وينسجم مع مانتوقه من شخص شبيه به . انها رواية تستحوذ على الاعجاب ، وجديرة بالقراءة ، ومع ذلك بتملكني شعور ملحاح بأن هناك سراً داخلياً في إبرازه كاملاً الى الحياة . هذا السر كان في حوزة ديكنز ، لكنه لم يكن في حوزة ويلز . حسناً ، فلننظر عمل ديكنز : ماذا فعل ؟ أحد الأشياء التي دائماً يقوم بها ديكنز في كتابته هو انه يكتب كتابة سيئة . فقد يمنح كيز كثيراً من الكلام العاطفي والبطولات الزائفة ، وكل أنواع الحشو الممجوج ، وقد يقرف ويتذمر بعض القراء من هذه المقاطع ، ويشرح كل واحد للآخر قلة ذوق ديكنز ، وجهله في إبراز الشخصية . وربما يكونون على حق أيضاً . ولكن عندئذ نحصل على كيز أفضل بعدة مرات من الطريقة التي ينظر فيها الى نفسه او الطريقة التي يرغب في أن يكونها : وذلك جزء من واقعه ، والتأثير الذي يتركه فينا يبقى معنا مهماً مجتناه سواء اكان رأيي صحيحاً أم غير صحيح حول هذا الكتاب ، ولست متأكداً تماماً من صحة رأيي ، فان مبدئي العام صحيح . ما لا نراه الا في الكتب هو السبب الذي يدفعنا الى الكتب لنعثر عليه . وما هو مثله للحياة في الادب كل المشابهة ليس سوى عينة عملية فيه . ان جعل أي شيء يحيا في الادب يجب الا يكون شبيهاً بالحياة يسير وفق تقاليدها ، يجب أن يكون شبيهاً بالادب .

والشيء نفسه يصدق حتى على استخدام اللغة . اننا غالباً ما نعلم ان النثر هو لغة الحديث العادي ، الذي يصدق عادة في الادب . ولكن في الحياة العادية ليس النثر لغة الحديث العادي ، باكثر من أن تكون ثياب الحمام . فالتاس الذين يتحدثون النثر هم المثقفون رفيعو المستوى ، الذين قرؤوا الكثير من الكتب . وحتى هؤلاء لا يستطيعون الحديث بالنثر الا مع بعضهم . لو قرأت الجمل الرائعة التي وردت في حديث اليزابيث بينبت



في « كبرياء وهو » لرايت في ذلك الكتاب كيف انهم يتكون انطباعا تقليديا لقناة مثقفة حساسة . ولكن أي فتاة تتحدث بتلك الحميمية عن عربة الشارع ، سوف نحملق فيها ، كما لو كان شعرها اخضر . والامر لا يمكن فقط في الفرق بين ١٨١٣ و ١٩٦٢ ، كما يتبين لك اذا قرأت حديثها بحديث امها . لقد شكت الشاعرة اميلي دكنسون ان كل شخص يقول لها « ماذا ؟ » الى ان تخلت عمليا عن الحديث معهم ، وانكبت على كتابة الملاحظات .

كل هذا يشتمل عليه المبدأ الذي مرت به من قبل : الفرق بين الادب والانواع الكتابية الاخرى . فان كنا نكتب لنقل معلومات، أي أي غرض عملي ، فان كتابتنا فعل ارادة وقصة : اننا نعني ما نقول ، والكلمات التي نستخدمها تحمل ذلك المعنى مباشرة . لكن الامر مختلف في الادب ، لا لان الشاعر لا يعني مايقول ، بل لان جهده الحقيقي منصب على وضع الكلمات مع بعضها . والشيء الهام ليس انه يعني مايقول ، بل مايقوله الكلمات عندما تتلاءم مع بعضها . فبالنسبة الى الروائي نجد ان الاحداث التي يرويها هي التي تتلاءم مع بعضها - كما يقول لورانس : لا تثق بالروائي ، ثق بروايته . وهذا هو السبب في ان معظم كتابات الكتاب تبدو عفوية . انها عفوية لان اشكال الادب نفسها تسيطر عليها ، أي ما تسيطره التقاليد الادبية .

ان للتقاليد ، كما نرى في الادب الدور ذاته في الحياة : فهي تفرض نماذج معينة من النظام والاستقرار على الكاتب . فقط اذا كانت التقاليد مختلفة ، يختلف النظام لادبي ، او بنية الادب ، عن النظام الاجتماعي .

إن غياب أي خط واضح من الربط بين الادب والحياة يبرز في الموضوعات المرحجة في الرقابة . وبسبب ضخامة العنصر العفوي في الكتابة ، فان الاعمال الادبية لا يمكن ان تعامل على أنها تجسيد للارادة الواعية والمقصود كما يعامل الناس ، فلا يمكن ان توضع قوانين تحاسبهم على سلوكهم الذي يفصح عن ميل إلى هذا العمل ، او عن نية في عمل

ذاك . ان الاعمال الادبية تقع في مشكلة قانونية لانها تهاجم مصالح دينية او سياسية وطيدة ، لكن هذه المصالح بدورها تستغل الهستريا الاجتماعية التي تدور حول الجنس . لكن من المستحيل تقديم تعريفات قانونية لمصطلحات من امثال « الفحش » في علاقتها بالاعمال الادبية . وما يحدث للكتاب يعتمد بشكل رئيسي على ثقافة القاضي . . فإن كان انسانا حساساً ، كنا امام قرار حساس ، وان كان حماراً ، حصلنا على قرار من صنفه ، لكن ما لانحصل عليه هو القرار القانوني ، إذ لا توجد اي قاعدة يستند اليها . إن أفضل ما نحصل عليه هو سبقة من السوابق ترمي الى تشييط عزيمة القضاة الضاغطة عن مهاجمة الكتب الجادة . ولو قرأت ملف محاكمة « عشيق الليدي شاترلي » لتذكرت اي حيرة وقع فيها النقلا عندما سئلوا عن الاثر الاخلاقي الذي يتركه هذا الكتاب . لم ينتهوا الى قرار ، فهم لا يعرفون . الروايات تكون جيدة او سيئة وفقاً لنوعها الادبي الخاص . ليس هناك شيء يقال له رواية سيئة أخلاقياً . ان تأثيرها الاخلاقي يعتمد اعتماداً كلياً على نوعية اخلاق القارئ ، ولا أحد يستطيع ان يتنبأ بما سيكون عليه التأثير الاخلاقي . ان لم يكن الادب سيئاً أخلاقياً ، فإنه ايضاً ليس جيداً أخلاقياً . إنني أعرف سبباً واحداً لمعاناة رواية « عشيق الليدي شاترلي » من هذه المسألة ، وهو انها كتاب وعظي ، كتاب في الوعي الذاتي : انها مثل روايات مدرسة الاحد ، أيام الطفولة ، تزعجني قليلاً لانها تحاول جاهدة ان تجعل مني انساناً طيباً .

وهكذا لا ارتباط للادب بالحياة العادية ، ذلك الارتباط الملحاح لا إيجاباً ولا سلباً . هنا نلمس فرقاً هائلاً آخر بين بنى الخيال ، وبنى الحس العملي ، الذي يشمل العلوم التطبيقية . ولا شك ان الخيال ضروري للعلم لتطبيقي والنظري . اذ من دون قوة بناءية في العقل لخلق نماذج التربة ، والتوقعات التي تدور حولها الفرضيات . . الخ ، لا يستطيع العالم ان يصنع شيئاً . لكن كل جهد خيالي في الميادين العملية ، لابد ان يصطدم بالاختبار العملي ، والانحي جلقياً . اما الخيال في الادب فلا يواجه مثل هذا الاختبار . فالت لا يستطيع ان تربطه مباشرة بالحياة

أو الواقع ، انك تربط المؤلفات الادبية ، كل واحد بالآخر ، كما سبق  
وقلنا من قبل . ومهما كانت قيمة مطالعة الادب ، الثقافية او العملية ،  
فانها متأتية من الكيان الكلي لمطالعنا ، من قلعة الكلمات التي بنيناها ،  
ورحنا نضيف إليها مع الوقت أجنحة جديدة .

وهكذا فان من الطبيعي ان تنتقل الى الطرف المعاكس ، ونقول إن  
الادب فعلا هو ملجأ أو فرار من الحياة ، انه عالم يشتمل الذات ، مثل  
عالم الاحلام ، عالم يتألف من مسرحية أو من إيمان اقيم ليوازن عالم العمل .  
ان بعض الانار الادبية شبيهة بذلك ، فكثير من الناس يخبروننا انهم  
لا يطالعون الادب الا هربا من الواقع ولو للحظة . وقد قلت إن الإحساس  
بالفرار ، أو على الأقل الانفصال ، يدخل في كل كيان التجربة الادبية .  
ولكن من الصعب حصر جوهر الادب بذلك . فلننظر الى ادياء من امثال  
وليام فولكتر أو فرانسوا موريك ، فقد درسوا الحياة حولهما بكل رفعة  
اخلاقية ، وبكل تشدد . أو لننظر في جيمس جويس ، فقد اتفق سبعة  
اعوام في كتاب وسبعة عشر علما في كتاب آخر ، ولكنهما تعرضا للسخرية  
او التسخيف او الحظر عندما نشرأ . أو لننظر في الشاعرين ربلكه وقاليري  
فقد مكثا أعواما صامتين ، الى ان اضطرا إلى ان يقولوا ماكان جلعزا  
للقول . إن ثمة جدية قاتلة في كل هذا ، لا تستطيع تغطيتها تماما معظم  
النظريات الدقيقة في الغانازيا . ولكن لتتابع الفكر قليلا لاننا لم نوغل  
كثيرا في علاقة الادب بالحياة ، أو ما يمكن ان نسميه المنظور الأفقي للادب .  
إذ يبدو ان ذلك يسد علينا كل الجهات .

عالم الادب هو عالم لا واقع فيه سوى واقع الخيال البشري . نرى  
فيه كمية ضخمة نذكرنا بالحياة التي نعرفها ، تذكرنا حيويا . ولكن  
مهما كانت تلك الحيوية فان فيها شيئا ما غير واقعي . وربما نستطيع  
ان نفهم هذا بوضوح اذا تأملنا في الصور . توجد صورخداعة - يسميها  
الفرنسيون الصور السرابية (Trompe l'œil) تكون فيها مشاركة الحياة  
قوية جدا . رسام اميركي من هذه المدرسة أحب أن يملأح زوجته اللثيمة  
فرسم احدى مناشفها بدقة متناهية بحيث انها قبضت على اللوحة تريد

انتزاع المنشقة . لكن رسما يمثل هذه الواقعة ليس واقعا ، انه وهم : ان فيه الصفاء اللماح غير الطبيعي للوهم . ان الواقع العقلي هو الاشياء التي لا تذكرنا مباشرة بتجربتنا الخاصة ، انها اشياء ، من امثال غضب أخيل او غيرة عطيل ، اكبر واكثف من أي تجارب نستطيع تحقيقها عدا تلك التي نحققها في خيالنا . أحيانا ، كما في النهايات السعيدة للكوميديات ، أو في العالم المالي للرومانسات ، يبدو كأننا نرؤى الى عالم امتع مما نعرفه في حياتنا العادية . أحيانا ، كما في التراجيديات والهجاء ، يبدو كأننا نشهد عالما مكروسا للحزن أو العيب أكثر من العالم الذي نعرفه في حياتنا العادية . المنظور العمودي الذي ننظر فيه الى الحياة هو المهم وليس المنظور الافقي . بالطبع في المؤلفات الادبية الكبرى نجد النظرات العليا ولدنيا ، والأغلب انها في الوقت نفسه ملامح مختلفة لحدث واحد . ثمة نصفان للتجربة الادبية . الخيال يقدم لنا كلا من العالمين : الافضل والأسوأ من العالم الذي نعيش فيه ، ويطالبنا بالنظر بهما دائما . قلت في بحثي الاول ان الفنون تتبع العواطف ، واتجاه العواطف تقسم العالم نصفين : نصف نجب ونصف لا نجب . الادب ليس عالم احلام ، ولكنه يمكن ان يكون عالم احلام اذا كان لدينا نصف فقط من دون النصف الآخر فاذا لم يكن لدينا سوى رومانسات وكوميديات بنهايات سعيدة ، فان الادب يفبر فقط عن حلم نرغب في تحقيقه . ويسأل بعض الناس ، لماذا يكتب الشعراء تراجيديات في حين ان العالم مليء بالتراجيديات اتى توجعت ، ويعتقدون ان التمتع بهذه الاشياء الحزينة يفصح عن نزعة مرضية أو عن نظرة شماتة بالعالم . ان هذا غير موجود ، ولكن يمكن ان يوجد في الادب ان لم يكن هناك شيء آخر الى جلقه .

هذه النقطة جذيرة بان نقف عندها دقيقة أخرى . إنك تذكر ولا شك المشهد المربع في « الملك لير » حيث يتم سمل عيني غلوستر على خشبة المسرح . ذلك جزء من مسرحية ، وهي مسرحية يفترض ان تكون مسلية الآن نسأل بأي معنى يمكن ان يكون هذا المشهد مسليا ؟ ان الهمام فيه هو انه لا يقع حقا على المسرح ، لانه تمثيل ، اذ من الضعاقان نشاهد منظر عمى حقيقي ، والادهي ان نجد متعة في المشاهدة . وبالتالي فان المتعة

لا تقوم في تذكيرنا بمشهد العمى الحقيقي . ولو انها فعلت ، لانتقلب اعظم منظر في الدراما الى قطعة من الادب الفاضح . اننا لا نستطيع منع أي امرئ عن الاستجابة بهذه الطريقة ، ولا شك أنه لا ينفع ، ولا يفيد الجمهور ، ان تقوم بلوم شكسبير لحشوه في رأسه تلك الافكار السادية . ان استجابة من هذا النوع لا اثر لها في المسرحية . في مشهد درامي عن الظلم والحق ، نرى ظلما وحقا ، نعرف انهما شيان واقعان مستمران في الحياة البشرية ، من وجهة نظر الخيال . ما يفرضه الخيال هو الرعب ، ليس الرعب المرضي المثل لمشهد العمى الحقيقي ، بل رعب دفاق ، مليء بحيوية الرقص . ان هذا اداء مسرحي قوى ، كلما اقتربنا به من الحياة رغبتنا عنه .

وهكذا نرى ان هناك مقاييس اخلاقية في الادب ، بعد كل شيء ، وعلى الرغم من ذلك لا نفع من استدعاء البوليس عندما نرى كلمة في كتاب ، مبتدلة باللفظ اكثر من ابتذالها في الطباعة . من الأشياء التي يقولها غلوستر في ذلك المشهد : « انا موثق الى عمود ، وعلي الصبر حتى النهاية » . في أيام شكسبير كانت تشيع رياضة محبة رهي ربط دب الى عمود واطلاق الكلاب حتى تجهز عليه . وقد حظر البيوريتانيون هذه الرياضة ، حسبما يدعي ماكولي ، لا لانها تسبب الألم للدب ، بل لانها تمتع المتفرجين وربما كان ماكولي يرمي من ملاحظته الهزء من البيوريتانيين ، لكن اذا كان هذا هو شعور البوريتانيين فعلا ، فلا شك انهم محقون مئة بالمئة . هل هناك سبب غير هذا السبب يكمن وراء حظر تعليق المشوفين في الساحات العامة ؟ ومهما كانت دوافع البيوريتانيين وشكسبير ، فهم يسرون في المنحى ذاته . ان الادب يقدم لنا دائما اشد الأشياء إثما واجراما على انها متعة . لكن المقصود ليس تقديم المتعة في هذه الأشياء ، بل متعة في الابتعاد عنها ، والقدرة على رؤيتها كما هي لانها لاتحدث فعلا وكلما ازداد تعرضنا لهذا ، قل ميلنا في العثور على متعة مجردة من الفكر في الظلم او الأشياء الشريرة الآتمة الأخرى ، على حد قول القرن الثامن عشر في جملة مشهورة وهي ان الادب ينقي حساسيتنا .

ان القسم الأعلى للأدب هو عالم نعبّر عنه بكلمات من أمثال رفيع - موح ، إذ فيه لا نشعر بالانفصال بل بالاندماج . انه عالم من الإبطال والآلهة والطيّطان وعماققة وأجيه ، من القوى والانفعالات ولحظات الغبطة أبعد من أي شيء نجده خارج الخيال . ان مثل هذه القوى لا تزعجنا فحسب ، بل تسحقنا اذا دخلت الحياة العادية ، ولكن لحسن الحظ ان جدار الوقاية للخيال قائم هنا أيضا . إننا كما يقول الشاعر الألماني ريلكه ، نعبدها لأنها تترفع عن تدميرنا . يبدو أننا لنبعدنا طويلا عن عواطفنا وتقسيمها الى قسمين : « أنا أحب هذا » و « أنا لا أحب هذا » . ان الأدب يقدم لنا خبرة تمتد بنا عموديا الى السذرا والافوار التي بمقدور الفهن البشري ان يصلها ، الى ما يتطابق مع مفهومي السماء والجحيم في الدين . ففي هذا المنظور يختفي ما أحب وما أكره ، اذ لا يتبقى لي شيء كشخص منفصل : اما كقارئ أدب فاني موجود فقط كممثل للبشرية ككل . سوف نرى في البحث الاخير مدى أهمية هذا .

لا عبرة كم نجتمع من تجارب في حياتنا ، فنحن لن نحصل مطلقا على بُعد التجربة الذي يمنحنا آياه الخيال . الفنون والعلوم يمكن ان تؤدي ذلك ، ولكن الأدب وحده من بين ذلك ، يهبنا الاجتياح الكامل للخيال البشري ، كما يراه هو نفسه . ويبدو أن من الصعب جدا لكثير من الناس أن تفهم واقع التجربة الادبية وكثافتها . ولنتقدم اليك مثلا قد تظنه غير مناسب : لماذا يذهب كثير من الناس الى الاعتقاد ان شكسبير ليس صاحب المسرحيات الشكسبيرية المعروفة ، في حين لا توجد ذرة من حقيقة في الزعم ان شخصا آخر كتبها ؟ من الواضح انهم زعموا ذلك لاعتقادهم أن على الشعر أن يكون نابعا من التجربة الشخصية ، وان شكسبير لم تنبع من تجربته : لقد نبعت من خياله ، والسبيل الى تطوير الخيال هو قراءة كتاب أو كتابين من النوع الجيد . اما بالنسبة إلينا ، فلا نستطيع التحدث عن أو التفكير في ، أو استيعاب حتى

تجربتنا الخاصة ، الا ضمن حدود سيطرتنا الخاصة على الكلمات ،  
وتلك الحدود اقلها لنا كتابتنا العظام .

الادب ، اذن ، ليس عالما خياليا : انه حلمان : حلم تحقيق رغبة،  
وحلم مقلق ، وهما متمركزان معا ، مثل زوج من النظارات ، وهما معا  
يشكلان رؤية واعية تماما . يرى افلاطون ان الفن حلم للعقول المتيقظة  
انه عمل الخيال المنسحب من الحياة العادية ، والذي تسيطر عليه  
القوى ذاتها التي تسيطر على الحلم ، ومن ذلك يمنحنا منظورا وبعدا  
للواقع لا نحصل عليهما من اي مقارنة أخرى للواقع . وعلى هذا الاساس  
تتميز الشاعر من العالم ، كما يقول كيتس . إن الحياة العادية تشكل  
تجمعا ، والادب من بين الاشياء الاخرى هو فن الاتصال ، بحيث يشكل  
هو الآخر تجمعا ايضا . في الحياة العادية يسيطر علينا اللاشعور الخاص  
المستقل ، حيث نعيد قولية العالم وفقا لخيال خاص مستقل . وفي  
اعماق الادب ثمة نوع آخر من اللاشعور ، وهو لاشعور اجتماعي ،  
وليس شعورا خاصا ، حاجة الى تشكيل تجمع حول رموز معينة ،  
مثل الملكة والعلم ، وحول آلهة معينة تمثل النظام والاستقرار ، او  
الصيرورة والتغير او الموت او الولادة الثانية في حياة جديدة . هذه  
قدرة العقل البشري على صنع الاسطورة ، القدرة التي تفتت وترمي  
بحضرة بعد اخرى .

لقد اخلدت عنوان هذا الفصل « مقايح لارض الاحلام » مما يمكن  
ان يكون أعظم جهد فردي عظيم للخيال الادبي في القرن العشرين ، وهو  
« سهرة الفنانيين » لجيمس جويس . نجد في هذا الكتاب رجلا  
يذهب الى النوم فيفوس ، ليس في لاشعور فرويدي مستقل ، او  
خاص ، بل في حلم اعرق لانسان يخلق ويدمر مجتمعاته الخاصة . كل  
الكتاب مكتوب بلغة هذا الحلم . انها لغة لاشعورية ، وعلى رأسها  
الانكليزية ، لكنها مرتبطة بتداعيات وكتابات ، مع ثماني عشرة لغة  
اخرى ، يعرفها جويس . ان « سهرة الفنانيين » ليس كتابا للقراءة ،  
بل لحل الرموز . انه ، كما يقول جويس ، يدور حول رجل « حالم » ،

لكنه موجه الى قارئ مثالي يعاني من أرق مثالي . للقارئ او الناقد ، إذن ، دور يكمل دور الشاعر . إننا نحتاج الى قوتين في الادب : قوة الخلق وقوة الفهم .

في كل تجربتنا الادبية ، يوجد نوعان من الاستجابة . فهناك التجربة المباشرة للعمل الادبي ذاته عندما نقرأ كتابا أو نشاهد مسرحية وعلى الاخص للمرة الاولى . هذه التجربة غير نقدية ، أو بالأحرى « ما قبل العملية » لذلك فانها ليست معصومة . فان كانت تجربتك محدودة ، فقد تصل الى حدود التعصب أو يحرفنا شيء ما ، ربما نراه فيما بعد من الدرجة الثانية ، أو قد نراه نافلا . وهناك الاستجابة الواعية النقدية التي نخلقها بعد نهاية القراءة ، أو مغادرة المسرح ، حيث نقارن ما جربناه بالاشياء الأخرى من النوع ذاته ، ونكوّن حكم قيمة عليه . هذه الاستجابة ، بالممارسة التدريجية . تجعل استجاباتنا ما قبل النقدية أكثر حساسية ودقة ، أو تحسن ذوقنا ، كما اعتدنا ان نقول . ولكن وراء الاستجابات لمؤلفات فردية ، ثمة استجابة أكبر لتجربتنا الادبية ككل ، كامتلاك شامل .

الناقد يسمى دائما قاضي الادب ، وهذا لا يعني أنه أعلى مرتبة من الشاعر ، وإنما يعني أنه مضطر أن يعرف شيئا عن الادب ، تماما مثلما يحق للقاضي أن يكون في هيئة المحكمة بناء على معرفته القانون . فاذا وقف ضد حكم شكبير فانه هو الذي يجب أن يحاكم . ان وظيفة الناقد هي شرح كل مؤلف أدبي في ضوء كل الادب الذي يعرفه ، ليحتفظ دائما بالسعي الى فهم ما يدور حوله الادب ككل . والادب ككل ليس تراكما ضخما للمؤلفات الادبية المعروضة بأشرطة زرقاء وحمراء ، مثل هرة زينب للعرض ، وإنما هو نسق الخيال البشري المبين ، بامتداده الواسع من ذرا السماء الخيالية حتى أعماق الجحيم الخيالي . ان الادب أخروية (Apocalypse) إنسانية ، أنه رؤيا الإنسان للإنسان ، وليس النقد هيئة قضاة ، إنما نقطة تلك الرؤية ، أنه الحكم الأخير للبشرية .



## ٥ - أعمدة آدم

في أبحاثي الأربعة السابقة ، أشدت نظرية في الأدب . وأنا على استعداد الآن لوضع هذه النظرية موضع الاختبار العملي . فان كانت جيدة ، فستقدم لنا إرشادا في مسألة : كيف نعلم الأدب ، وعلى الأخص لأطفالنا . انها ستخبرنا ما هي أبسط المفاهيم الأساسية التي يجب ان نطلق منها ، وما الدراسات المتقدمة التي يمكن فيما بعد ان نقيمها على تلك المفاهيم . ويبدو واضحا ان تعليم الأدب يحتاج الى هذا النوع من النظرية ويعاني ، بالمقارنة مع العلم والرياضيات ، من انه لا يملكها .

ان مبديي العام ، الذي طورته في أبحاثي الأربعة السابقة ، هو ان الأدب في تاريخ الحضارة يأتي بعد الميثولوجيا . والاسطورة عبارة عن مجهود بسيط وبدائي يقوم به الخيال لتوحيد العالمين البشري وغير البشري ، ونتيجتها النموذجية هي قصة عن إله . وفيما بعد ، أخذت الميثولوجيا تندمج في الأدب ، وقد باتت الاسطورة وقتها مبدا بنيويا للسرد القصصي . لقد حاولت ان اشرح كيف ان الاساطير تتجمع لتشكل ميثولوجيا ، وان الارتباط المضموني للميثولوجيا يتخذ شكله من الشعور بفقدان الهوية التي كانت بحوزتنا مرة ، والتي قد نحوزها مرة اخرى .

إن اكمل شكل لهذه الاسطورة تقدمها لنا التوراة المسيحية ، وهكذا تعتبر التوراة الطبقة الدنيا في تعليم الأدب . يجب أن نقوم بتعليمها مبكرا بحيث تفوس حتى أعماق العقل ، حيث كل شيء يأتي فيما بعد يجد مستقرا له . ان هذا تصريح فيه تناقض صارخ ، ويمكن أن يساء فهمه من كل صوب ، لذلك نرجو ان تتذكروا انني أتحدث كناقذ أدبي

عن تعليم الأدب . ان هناك كثيرا من الاسباب الثانوية تدعو الى تعليم التوراة ، على اعتبارها ادبا فقط : منها انها مرجع بلا حدود ، يشار اليه ويقتبس منه في وان الايقاعات والجمال في ترجمة الملك جيمس وضعت انسجاما مع عقلنا وطريقة تفكيرنا ، وانها ملأى بأعظم القصص المعروفة وأفضلها ... وهكذا . هناك أيضا أسباب اخلاقية ودينية ، وهي أسباب مختلفة ، تبرز أهميتها . ولكن في السياق الخاص الذي اتحدث عنه الآن ، أرى ان بنية التوراة وشكلها الاجمالي هو الاهم في نظري : ذلك انها قصة مستمرة ، تبدأ بالخلق وتنتهي بيوم القيامة ، وتمسح كل تاريخ البشرية ، تحت اسماء رمزية من آدم الى يعقوب . باختصار : ان « اسطورة » التوراة هي التي يجب ان تكون قاعدة التدريب الادبي ، فمسحها الخيالي للوضع البشري من السمعة والاستيعاب بحيث ان أي شيء آخر يجد مكانه في داخلها - ولنتذكر أيضا ان كلمة اسطورة ، بالنسبة الى - ، مثل كلمتي : أمثلة وقصة خيالية ، ليست أكثر من مصطلح تكنيكي في النقد ، اما المعنى الشعبي الذي يجعل منها شيئا غير صحيح ، فاني اعتبره انحطاطا في اللغة . وفوق ذلك ، قد تعتبر التوراة أكثر من كتاب ادبي ، ولكنها أيضا كتاب ادبي : فليس الكتاب ان يؤثر تأثيرها من غير ان يكون فيه مزاياها الادبية . ولهذا الغرض الذي ذكرته ، يمكن تعليم التوراة في المدرسة ، شريطة ان يقوم بذلك من تطور فيه حس البنية الادبية .

وأول شيء يجب وضعه في قمة التدريب التوراتي ، حسب اعتقادي ، هو الميثولوجيا الكلاسيكية ، التي تعطينا النوع ذاته من الاطار الخيالي ، من نوع أكثر تفصيلا . نشير هنا أيضا الى كثير من الاسباب الثانوية للدراسة : إن آداب كل اللغات الغربية الحديثة ملأى بالاساطير الكلاسيكية ، بحيث لا يمكن لاحد ان يعرف ماذا يجري في هذه الآداب من غير تدريب على الاساطير . لكن السبب الأساسي للدراسة هو أيضا شكل الميثولوجيا . فالاساطير الكلاسيكية تقدم لنا ، بوضوح أكثر من التوراة بكثير ، الموضوعات الرئيسية للأسطورة المركزية للبطل ،

بإلادته السرية وانتصاره وزواجه وموته وخيائته والولادة الثانية التي ترتبط بايقاع الشمس والفصول . هرقل وبطلاته الاثنتا عشرة ، نيسوس وخروجه من المناهة ، بريسوس ورأس ميدوزا : تلكم هي الموضوعات القصصية التي يجب حفظها مبكرا قدر الامكان . والتشابهات بين الليجندة التوراتية والليجندة الكلاسيكية يجب الا تصالج باعتبارها صدفة خالصة . على العكس ، إنها أساسية لمعرفة كيف تتحول النماذج الأدبية ذاتها داخل ثقافات وأديان مختلفة . إن شاعرا في عصر شكسبير أو ملتون يحصل على هذا النوع من التدريب في المدرسة الابتدائية ، إننا لا نستطيع ، مثلا ، أن نوغل في قراءة « الفردوس المفقود » من دون التحقق ليس فقط أننا نحتاج أن نعرف كلا من التوراة والأساطير الكلاسيكية ، بل علينا أن نرى أيضا العلاقة بين هذين النوعين من الميثولوجيات . ان الشعراء المحدثين لا يحصلون ، كقاعدة عامة ، على هذا النوع من الثقافة : إن عليهم أن يتقنوا أنفسهم ، وترجع بعض الصعوبات التي يشكو الناس منها في فهم الشعراء المحدثين الى ما اعتقد إنه نقص في المراحل الأولى للتعليم الأدبي ، عند الشاعر وعند القارئ معا . لقد اخذت عنوان هذا البحث « أعمدة آدم » من سلسلة سونيئات نظمها ديبلون توماس « حول المذبح في عتمة المساء » التي يخبرنا الشاعر فيها عن « جنطلمان » ، كما يسميه ، وهو آدم وأبولو معا ، يعبر السماء قاطعا مراحل الحياة والموت والولادة . هذه السونيئات عميرة جدا على القراءة ، واعتقد إن أحد أسباب غموضها هو ان شكل الاسطورة المركزية للأدب انقطع عقد توماس فجأة ، في مرحلة معينة من تطوره ، والانقطاع يمثل هذه القوة جعله بصعوبة يجمع كل رموزه وميزاته ويلقي بها في سرعة شديدة . قصائده الأخيرة ، وبعضها فيه صعوبة كالسونيئات ، تعتبر أسهل نسبيا لأنه كان عندئذ قد تمثل ميثولوجيته الخاصة .

رتب اليونان والرومان أساطيرهم ، مثل مؤلفي العهد القديم ، بالتسلسل ، بادئين بقصص الخلق والسقوط والطوفان ،

متجهين تدريجيا نحو الامور التاريخية ، واخيرا يصلون الى التاريخ الحقيقي . وهم إذ يدخلون التاريخ ، فانهم يدخلون ايضا في المزيد من الاشكال المتطورة والكاملة للادب . لقد انتجت الاساطير الاغريقية هومر والدراميين الاغريق ، والتقاليد القديمة للعهد القديم تطورت الى سفر الزامير وسفر ايوب . والخطوة التالية في التعليم الادبي هي فهم بنية الاشكال الادبية الكبرى . شكلان من هذه الاشكال انحدرتا اليانا من الدراما ، وهما التراجيديا والكوميديا . هناك ايضا اثنان متمكسان ساسميا الرومانس والسخرية . ففي الرومانس تقوم بتبسيط ومثلثة لعالم من الابطال والبطلات الجميلات ، ومن الائمة الفاجرين . كل اشكال السخرية بما فيها الهزاء ، تشدد على تعقيد الحياة البشرية مقابل هذا العالم البسيط . من هذه الاشكال الاربعة ، الكوميديا والرومانس هما الشكلان الاوليان ، ويمكن تعليمهما لصفار الطلبة . وعندما يقرأ البالفون بنية الراحة والاسترخاء ، فانهم غالبا ما يرجعون الى الكوميديا او الرومانس . اما التراجيديا والسخرية فاشد صعوبة ، واعتقد ان من الواجب تأخيرهما حتى المرحلة الثانوية .

تنبثق الرومانس من قصة مغامرات البطل التي سبق واطلع عليها الطلاب في الاسطورة ، وتنبتق الكوميديا من موضوع انتصار البطل او زواجه . إن من المهم الاعتياد على الوقوف بعيدا والنظر الى البنية الاجمالية لاي عمل ادبي نضعه تحت الدراسة . إن الطالب الذي يعتاد هذه العادة سوف يرى كيف ان كوميديا شكسبير التي يدرسها لها البنية العامة ذاتها التي يجدها في فيلم السينما القديمة العنيفة ، الذي شاهده أمس على شاشة التلفزيون . عندما كنت في المدرسة ، كان علينا ان نقرأ « لورنا دون » . وكانت بقربي فتاة اعتادت ان تختلس النظر وتقرأ في مجلة فيها مجموعة من قصص الحب أخرجتها من مقعدها ووضعتها على ركبتيها ، وكلت تقرأها عندما لا يقع عليها نظر الأستاذ . ومن الواضح إنها تعتبر قصص الحب تلك أشد حرارة من « لورنا دون » . وربما كانت فعلا كذلك . ولكن اود ان أؤكد على

ناحية ، وهي ان القصص الغرامية لم تكن تروى إلا النوع نفسه الذي  
تحتويه « لورنا دون » . ورؤية هذه التماثلات لن تقدم ، في حد ذاتها ،  
أي معنى لقيمة المقارنة ، أي فكرة عن سبب أن شكسبير أفضل من  
افلام التلفزيون . وفي رأيي إن من الواجب عدم التسرع في اطلاق احكام  
القيمة . إنها تخبر طالبا بمستوى مقبول أن أفضل من ب ، على  
الأخص إذا كان يفضل ب في الوقت نفسه . إنه يشعر بالقيم في نفسه ،  
ولن يتبع في التقوم إلا بإقلعه الفردي . وفي الوقت نفسه ، يمكنه أن  
يقرا تقريبا أي شيء ، في أي نظام ، تماما كما يستطيع أن يأكل مزيجا  
من الأطعمة التي توصل إليها من هم أكبر منه سنا بفضل صودا الخبز .  
إن في مقدور معلم واع ، أو ليبرالي ، أن يعرف سريعا كيف يوجه قراءة  
شاب بحيث يسمح لذوقه غير المتطور أن يتطور ومع ذلك لا يجعل  
منه أكلوا شرها أو مريضا بصير الهضم قبل أوانه .

من المهم أيضا إن كل شيء يشتمل على قصة ، كالأسطورة مثلا ،  
يجب أن يقرأ أو يتم الإصغاء إليه باعتباره قصة فقط . كثير من الناس  
يكبرون من غير أن يفهموا حقا الفرق بين الكتابة الخيالية والكتابة  
المنطقية . وعندما يواجهون ، في مناسبة من المناسبات قصائد أو حتى  
لوحات ، فاقهم يعاملونها تملا كما لو انها قطع من المعلومات الخفية .  
ان كل اسئلتهم قائمة على هذا الفرض . ما الذي يحلول ان يعبر عنه ؟  
ماذا علي أن أفهم من هذا ؟ لماذا لا يقوم أحدهم بشرح ذلك لي ؟ لماذا لم يتم  
الكاتب بكتابة ذلك بطريقة أخرى يمكننا من أن نفهمه ؟ إن فن الإصغاء  
للقصص يعتبر تدريباً أساسياً في تربية الخيال . أنت لا تستطيع أن  
تناقش الكاتب : أن تقبل فرضياته ، وأن قص عليك أن البقرة ففرت الى  
القمر ، فلا تتأثر حتى تستوعب كل مايقوله . اذا كلن برتراند رسل  
محقا في قوله ان تطبيق الحكم هو إحدى عمليات العقل الأساسية ، فلن  
مزاي الاستفادة من القيام بذلك تقع خارج الادب . وحتى لو تم ذلك  
فان ما تتأثر به هو البنية العامة للقصة ككل ، وليس الأخلاق أو الفكرة  
العظيمة التي تنتزعها منها ، وتفر بها بعيدا . ويساوي هذا التدريب في

الأهمية جعل الطالب يكتب بنفسه . ولا أهمية لضالة ما يفعله ، أنه ولا شك سيملك ، آجلاً أم عاجلاً ، تجربة الاحساس بأنه قال شيئاً مالا يستطيع شرحه بدقة إلا بالطريقة ذاتها التي قاله فيها . إن ذلك يساعده في تهينة نفسه على أن يكون أشد احتمالاً للصعوبات التي يجدها في قراءته ، وإن كانت مزايًا لمحاولة التعبير عن الذات بطرق أدبية مختلفة تمتد ، بصورة طبيعية ، أبعد من الاحتمال .

لقد غطيت مساحة واسعة في بحثي هذا ، بحيث يمكن أن أقترح الآن فقط أن للدراسة الانجليزية سياقين يجب أن يكونا في مكانهما ويتدرج فيهما الطالب ، إذا أراد أن تكون دراسته مثمرة . فهناك أولاً ، سياق اللغات غير الانجليزية ، وهناك ثانياً : سياق الفنون غير الادب . أن من يسمون انفسهم « انسانيين » ، ومن ضمنهم طلاب الادب ، كانوا دائماً أناساً يدرسون اللغات الأخرى . أن أساس التراث الثقافي للشعوب المتحدة بالانجليزية ليس الانجليزية ، أنه اللاتينية واليونانية والعبرية . هذا الأساس هو الذي يجب أن يقدم للطلاب الفنى في الترجمة ، مع أنه لا توجد ترجمة جذيرة ومفيدة لأي أثر عدا الترجمة الحرفية عن الأصل . وتحتل اللغات الحديثة اليوم مكاناً بارزاً في الثقافة أكثر من اللغات الكلاسيكية ، كنوع من الواجب السياسي المؤلم . إلى جانب ذلك ثمة حقيقة وهي أن كل عمليتنا العقلية المرتبطة بالكلمات تنزع إلى اتباع بنية اللغة التي تفكر بها . إننا لانستطيع استخدام عقولنا بكامل قدرتها ما لم يكن لدينا فكرة عن : كم من الأفكار التي نعتقد أننا نفكر فيها ، نفكر فيها فعلاً ، وكم من الكلمات المألوفة تجري في مسالكها المألوفة . إن كل أمرىء تقريباً يتحدث مافيه الكفاية ، على الأقل ليصبح فصيحاً بلغته الخاصة ، ولكن عند هذه النقطة هناك دائماً خطر الفصاحة الأونوميائية ، التي تصبح أشبه بصنبور ، والتي لا يصدر عنها إلا حذقة الكيشبيشات الفارغة . إن أفضل مراقبة لهذا ، مكتشفة منذ أمد بعيد ، وهي معرفة اللغات الأخرى ، إذ على الأقل تتلام الحذقة مع الهيكل المتنوع للمجاري القواعدية . لي صديق كان رئيس لجنة ، عليها تقديم تقرير معقد ، يقتضي

وضع الاشياء بوضوح ودقة . وقد اضطر ان يراجع مرارا الى رجل كندي من اصل فرنسي ، وهو من أعضاء اللجنة ، ويطلب منه أن يقول ذلك بالفرنسية ، فيسترشد بما يقول . هذا مثال بسيط يوضح لنا لماذا يلج « الإنسانيون » ان الإنسان لا يتعلم التفكير الكلي من لغة واحدة : فانت تعلم التفكير افضل من التصارع الفوي ، من القفز من لغة الى لغة .

مثلا تستطيع بسهولة تشويش التفكير بالترابطات المألوفة للغة ، كذلك تستطيع بسهولة تشويش التفكير عن طريق التفكير بالكلمات . وطالما سمعت ان الفكر عبارة عن كلام داخلي ، ومع ذلك أنا لا اعرف كيف تستطيع ان تطبق هذا القول على بتهوفن عندما كان يؤلف سمفونيته التاسعة . لكن دراسة الفنون الاخرى غير الادب ، كالرسم والموسيقى ، تقدم الكثير من القيم للتدرب الادبي بغض النظر عن قيمتها كموضوعات بعد ذاتها . إن أي شيء جدير بالتنفيذ ويقوم الإنسان بتنفيذه ، هو نوع من البناء ، والخيال هو القوة البناءة للعقل ، يتطلق الى البناء الخالص ، الى البناء من أجل البناء . ان الوحدات ليست كلمات ، انها ليست اعدادا ولا نعمات ولا الوانا ولا قطعاً من رخام . إن من الصعب فهم ما يفعله الخيال بالكلمات ، من دون رؤية كيف يعمل مع بقية الوحدات .

كلما كبر الطالب ، قرأ ادبا أشد تعقيدا ، وهذا يعني ان الادب مهتم جدا او مهتم حصرا بالمواقف والصراعات الانسانية . ان الترابط البدائي القديم بين العالمين البشري والطبيعي ما يزال قابعا في الخلفية ، لكن في رواية هنري جيمس ، مثلا ، يحتل قسما كبيرا في هذه الخلفية . وغالبا ما نشعر ان نماذج معينة من الادب ، كقصص الجن ، مثلا ، مفيدة للخيال : والسبب انها تعيد المنظور البدائي الموجود في الاسطورة . وهذا ما يفعله الشعر لحديث ، بشكل عام ، إذا قورن بالقصة الخيالية . وعند هذه النقطة ، ثمة سياق ثالث للادب يأخذ شكله : وهو علاقة الادب بالموضوعات الاخرى كالتاريخ والفلسفة والعلوم الاجتماعية ، التي تقوم على الكلمات .

عندما نقوم بتعليم أي موضوع ، نبدأ من المركز ونتجه الى الحواشي .  
فلنحاول ان نعلم الأدب منطلقين من الاستخدام التطبيقي للكلمات ، أو  
« التواصل المؤثر » كما يسمى عادة ، وعندئذ ننتقل تدريجيا الى الادب  
من خلال المزيد من الاشكال الوثائقية كالرواية الخيالية النثرية ، واخيرا  
نصل الى الشعر . ان هذه العملية ، في رأيي ، عملية مشمرة . فاذا اردنا  
ان نعلم الادب حقا ، فلا بد ان نبدأ من مركزه ، الذي هو الشعر ، وعندئذ  
نتجه الى النثر الادبي ، ثم ننتقل من هناك الى اللغات التطبيقية للعمل  
والحرف والحياة اليومية . إن الشعر وسيلة بسيطة ومباشرة يعبر فيها  
المرء عن ذاته بالكلمات : الشعر موجود لدى اشد الأمم بدائية ، لكن النثر  
الرفيع لا يوجد الا عند الامم المتقدمة . ولكن لانتظر الى الشعر باعتباره  
طريقة ملتوية غير طبيعية لتشويه نثر الحياة اليومية : ان النثر طريقة في  
الحديث اقل طبيعية من الشعر . فلو انصت للأطفال الصغار ، وإلى كمية  
اناشيدهم واغانيتهم في أحاديثهم ، لعرفت ماذا أقصد . لقد احتفظت  
بعض اللغات ، كالصينية مثلا ، بفروقات درجة الصوت في الكلمة لمنطقة:  
بينما اتخذ الكنديون وقوة احادية النغمة ، ربما كانت مأخوذة من صوت  
الآلة الكندية .

ان ما يقدمه الشعر للطلاب هو اولا ، وقبل كل شيء ، الاحساس  
بالحركة الجسدية . فالشعر ليس اسطرا غير نظامية في كتاب ، بل انه  
اقرب الى الرقص والفنل ، انه سير في الشارع مع الاحتفاظ بالإيقاع .  
وحتى لو كان الإيقاع حراً غير مقيد فان الشعر أقرب الى الإنشاد . ان  
الإيقاع الدقائق والعاصف عند هومر ، والإيقاع القضااض القافز عند  
شكسبير يرجعان إلى أصل واحد : لقد كتبنا تلك الطريقة لأنهما كانا  
يلقيان على جمهور قلق . ان الشعراء المحدثين يبذلون جهدا كبيرا في  
اقناع رواد القلم ، أو حتى زوار حدائق الاحد ، بأن الشعر يمكن ان  
يلقى ويوصف الى ، مثله مثل الكونسرتو . طبعا التأثيرات في الشعر الطف  
واخف ، ولكن قسما منها تؤثر في الحركة الجسدية ، كتأثير الناعمة التي  
تأتي من الوزن الدقيق ، من سماع الكلمات ، وقد رصفت في إيقاع



استعراضي منظم . وينتقل المرء من الشعر الى النثر ، فان كانت ثقافته الادبية واسعة ، فإن أول شيء يطلبه من النثر هو الايقاع . اخبرني مرة معلني الخاص بلام اغدار ، انه اذا كان ايقاع الجملة صحيحا ، فلن معناها يفتش عن ذاته . بالطبع كنت يوما في الجامعة . وانا ارى ان من الخطر القله مثل هذا الكلام في اذن صبي في العاشرة من عمره . لكن في هذا الكلام شيئا حقيقيا . يقال لنا اننا اذا اردنا ان نكتب ، فلا بد من وجود شيء ما نقوله ، لكن هذا بدوره يعني اننا نملك قدرة معينة من الطاقة اللفظية .

الى جانب الايقاع هناك التخيل والاداء الشعري ، اذ يجب ان يتحققا في الطرق الاخرى للغة الانجليزية . ومن المهم ايضا اخراج الشعر عن طريق كلمات بسيطة ملموسة ، عن طريق الاستعارة والتشبيه وكسل اشكال الربط اللغوي ، وقابليته على عكس الكلمات في اشكال بسيطة نسيها الاساطير ونقراها قصصا . قلنا ان دراسة الادب تدور حول كلاسيكيات او نماذج معينة ، يتعلم الطالب تدريجيا كيف يقرأها لنفسه . هناك الكثير من الاسباب لكون بعض المؤلفات الادبية قد صارت مؤلفات كلاسيكية ، وكلها اسباب ادبية محضة . لكن هناك سببا آخر ايضا : فالكتاب الادبي العظيم هو مكان يتركز فيه كل التاريخ الثقافي للامة التي انتجته . سبق واشرت إلى روبنسون كروزو ، فانت تستطيع ان تحصل من ذلك الكتاب على نوع من الرؤية المنفصلة للامبراطورية البريطانية ، التي تفرض نموذجها الخاص اينما حلت ، فتمسك بفرايدي وتسمع الى ادخاله في القرن الثامن عشر ، « مواطناً » غير متلائم ، ولكن غير حالم ايضا ، فمثل هذا التاريخ يصعب ان تشر عليه . اذا قرأت « أنا وملك سيام » او شاهدت فيلم « أنا وملك » فسوف تتذكر قصة السيدة الفكتورية في بلاد شرقية ، ليس فيها اي تقاليد فروسية او اي احترام للنساء . توفعت تلك السيدة ان ياملوها كسيدة فكتورية ، ولكنها لم تقل ذلك تعبيرا عن موقعها وتسامحها ، بحيث لا سبيل املها غير ذلك ، لكن سيام خضعت اخيرا . وحالما تقرأ او ترى تلك القصة ، فان ظلا لسيدة فكتورية اعظم يظهر وراءها : انها « اليس في بلاد

المعجائب » ، تأتي لتذكركنا بالأساليب التي لقنتها إياها حاكمتها ، فبكياسه تباشر مواضيعك حديثها ، وتتوقف قليلا عند رد الجواب ، ولا تزعمها حقيقة أن من تتحدث إليه قد يكون سلحفاة ساخرة أو يرقانة تافهة ، يزعمها فقط أي فجاجة ، أو أي تدنر عن المستويات اللائقة للسلوك .

هذه الناحية من الادب ، التي فيها نوع من المفتاح الخيالي للتاريخ ، واضحة في الرواية ، ولكنها أشد مراوغة وصعوبة عند شكسبير أو ملتون . يقع الادب الأميركي في مرحلة الرواية الخيالية . ففي كتب من أمثال « هكلبري فن » و « الحرف القرمزي » و « موبى ديك » و « والدن » و « كوخ العم توم » يظهر قسط وافر من الحياة الاجتماعية الأميركية والتاريخ والدين والميثولوجيا الثقافية . واعتقد من الخطأ مقارنة هذه الكتب من الخارج ، كما هي العادة ، فتبدأ بالتلويح وعلم الاجتماع وأمثالها ، فنعامل الكتاب وكأنه مجاز يرمز الى هذه الأشياء . ان الكتاب نفسه عبارة عن شكل أدبي ، ينحدر من ، ويرتبط بـ ، أشكال أدبية أخرى : وكل شيء آخر ينبع من ذلك . ان بنى الخيال تروى لنا أشياء عن الحياة البشرية التي لا نحصل عليها بأي طريقة أخرى . وهذا هو السبب في أن من المهم للكنديين أن يولوا اهتماما خاصا بالادب الانجليزي ، حتى عندما يكون الجديد المستورد أفضل مذاقا . غالبا ما يحضرني مقطع في خطاب غتسبرج للنكون : « ما نقوله هنا قلما يلاحظه العالم ، ولن يذكره أبدا ، ولكنه لا يستطيع أن ينسى ما فعلوه ونفعله هنا » . ان « خطاب ستسبرج » قصيدة عظيمة ، والشعراء دائما يقولون أنهم منذ أيام هومر يتبعون المآثر العظيمة للأبطال ، وتلك المآثر هي الهامة وليس ما يقولون عنها . فمن الصحيح ان الخطاب تقليدي ، والتقليد أهم ما في الأدب ، ولهذا قال لنكون ما قال في خطابه . ومع ذلك ليس محقا تملأ . لا احد يستطيع ان يتذكر أسماء المارك وتواريخها ، ما لم يهرع الى الخيال : أي مالم يوجد سبب أدبي لذلك . ان كل شيء يحدث في الزمان ينتهي في الزمان :

الخيال وحده ، كما يقول بروس الذي اقتبست منه سابقا ، يمكنه  
أن يرى الرجال « عمالقة في الزمان » .

ما يصدق على علاقة الأدب بالتاريخ ، يصدق على علاقة الأدب  
بالفكر . قلت في البحث الأول أن الأدب ، لكونه أحد الفنون ، يهتم  
ببيت الإنسان لا ببيئته : أنه يعيش في عالم انساني بسيط ويصف  
الطبيعة حوله بلغة مترابطة ، فيربطها بالاعتبارات الانسانية . ونلاحظ  
أن هذا المنظور الانساني المركز موجود أيضا في حديثنا اليومي : لكننا  
في حديثنا اليومي لكنا شعراء سيئون . اننا نفكر في الأشياء على أنها  
أما فوق أو تحت ، وننسى أنها مجرد مجازات . ان اللغة الدينية  
ملأى باستعارات الصعود مثل « ارفعوا قلوبكم » فالارتباطات التقليدية  
بالسماء كثيرة ، سوى أن المسترخوشوف يظن أنه يقدم شيئا  
جديدا عندما يخبرنا أن رواد فضائه لم يمشوا على أي أثر لله في الفضاء  
الخارجي . فلو كنا واقعيين ، بدلا من أن نكون دينيين لفضلنا الهبوط ،  
النزول إلى « أسفل » ، إلى الوقائع ( الدخول في صلب الموضوع ،  
حسب اللهجة العامية *to get brass tacks* ) اننا نتحدث عن العقل  
اللاواعي الذي يفترض أنه تحت العقل الواعي ، مع أنني على يقين أن  
الاستمارة المكانية هي التي وضعت هناك تحت العقل الواعي . اننا  
نجل المجادلات تواجه الواحدة الأخرى ، مثل فريقي كرة قدم ، فهذا  
هنا وذاك هناك .

كل هذا معروف ، ولكننا لا نفكر فيه على أنه مرتبط مباشرة بثقافة  
المرء الأدبية . ان هذا يجزئني إلى النقطة التي ربما أجازف فيها  
باقتراح عن المكان الحقيقي للأدب في الثقافة . واعتقد أن له العلاقة  
ذاتها التي تربط الدراسات القائمة على الكلمات من تاريخ وفلسفة  
وعلم اجتماعية وقانون ولاهوت ورياضيات ، بالعلوم الطبيعية .  
فالرياضي الصرف ينطلق من وضع مقولات وفرضيات ، وينظر ماذا  
يتأتى منها ، وما يفعله الشاعر أو الروائي مشابه تماما . إن عبارة

الرياضيات الكبار غالبا ما يقدمون عظم الفذ في حياتهم المبكرة مثل معظم الثمراء الفنانين . والرياضيات المجردة تدخل في العلوم الطبيعية وتعطيها شكلها ، وفي ذهني فكرة هي أن الاساطير والصور الادبية تدخل ايضا في كل البنى التي نشيدها بالكلمات ، وتعطيها شكلها .

لدينا في الادب نظرية وتطبيق . التطبيق هو نتاج الادب بقلم الكتاب ، من عبقريهم الى تافههم ، من اولئك الذين يكتبون من اعق الام الروح ، الى اولئك الذين يكتبون للفكاهة . اما نظرية الادب فهي النقد ، اي السعي الى توحيد الادب مع المجتمع ، ومع السياق المتنوع للادب ذاته ، وهذه نقطة سبق أن عالجنها . ان الكمية الضخمة للنقد هي التعليم في كل المستويات ، من رياض الاطفال حتى المدارس العليا . ان قسما ضئيلا منه يقوم بالمراجعة ، أو يتقدم الادب المعاصر لجمهوره ، وما يزال القسم الاضال فيه ، وان كان أساسيا ، مختصا بالتعليم الجامعي والبحث . لقد ازدادت أهمية النقد بهذا المعنى ، ازديادا هائلا في القرن الاخير أو قبيله بقليل ، والسبب ببساطة هو ازدياد نسبة الناس المثقفين . ولو نظرنا في أي مرحلة سابقة — فلنقل في انجلترا القرن الثامن عشر — لما خطر على بالنا الا الكتاب والاساتذة والفنانون ، من أمثال فيلدنغ وجونسون وهوغارت وآدم سميث وغيرهم حتى نصل الى المئة ، اما الذي مكنهم من الكتابة فانه جمهورهم المثقف . ولكن اولئك الكتاب والفنانين لو جمعناهم مع جمهورهم ، لما شكلوا سوى جزء ضئيل من مجموع سكان انجلترا ، في ذلك الوقت — انه من الضالة بحيث ارفض الايمان بالاحصائيات ، ان وجدت . اما في هذه الايام فنحن في حمة سباق السلحفاة والارنب ، بين الثقافة وسلطة الفوغاء : فعلينا حتى نتجنب الوقوع في سلطة الفوغاء ان نتقف تلك الاقلية التي سوف نتقف ضدها . تقول الحكاية ان السلحفاة فازت في النهاية ، وفي هذا عزاؤها ، بيد أن الارنب اظهر سرعة فائقة من غير ان يبدو عليه أي علامة من علامات التعب .

في البحث الثالث حاولت أن أميز عالم الخيال من عالم الإيمان والفعل . وقلت إن الأول هو رؤية الاحتمالات ، التي توسع من أفق الإيمان وتجعله أكثر صبرا وأشد تأثيرا . وأحاول الآن أن أتقصى نجاح الثقافة الأدبية عند النقطة التي يحصل فيها الطالب على شيء من هذه الرؤية ، ويصبح جاهزا لنقل ما في حوزته الى المجتمع . الواضح أن غاية تعليم الأدب ليس الإعجاب بالأدب ، أنه تحويل القدرة الخيالية من الأدب الى الطالب . استجابة الطالب لتحويل هذه القدرة قد تجعل منه كاتباً ، لكن الأغلبية العظمى من الطلاب يقومون بمهام أخرى . في البحث الأخير من كتابي هذا ، سأتناقص الخيال الأدبي وما يمكن أن يفعله في المجتمع .





## ٦ - موهبة الفصاحة

عنوان هذا البحث « رسالة الفصاحة » مأخوذ من قصيدة فرنسية رائعة عنوانها « أنجاز » شاعر تحت اسم مستعار هو سقث جون بيرس وترجمها الى الانجليزية اليوت . موضوعها المثور على مدنية وحضارة جديدين ، ومن الطبيعي ان يكون المؤلف ، لكونه شاعرا ، عليما بخطورة استخدام الكلمات في تأسيس مجتمع جديد . اريد الآن ان انتقل من النظرية النقدية الصارمة الى لنواحي لعملية الاحرج للتدريب الادبي . وانا لا اعتبر كلامي موجها الى الكتاب او الى اولئك الذين يرغبون في ان يكونوا كتابا : اني اتوجه بكلامي اليكم انتم ، باعتباركم مستهلكين للادب لا منتجين له ، كائنات يقرأون ويشكون جمهور الادب . باعتباركم مستهلكين فانكم ترغبون في معرفة المزيد عما يستطيع ان يفعله الادب ، وعن فوائده بغض النظر عن المتعة التي يقدمها .

قلت في البداية انه لا شيء أجدى من تعلم القراءة والكتابة والتحدث بيد ان بعضا من الناس ، وعلى الاخص الفتيان وقليلو الخبرة ، لا يعرفون لماذا من الضروري ان تكون دراسة الادب جزءا من هذا . ومن جملة الامور التي حاولتها في هذه الابحاث ، التمييز بين لغة الخيال ، التي هي الادب ، وطريقتين اخريين في استخدام الكلمات : الكلام المادي ونقل المعلومات . وقد تبين لك من قبل ان هذه الطرق الثلاث في استخدام الكلام تغطي قسما كبيرا . ان الادب يتحدث بلغة الخيال ، ودراسة الادب تدرب الخيال وتحسنه . لكننا نستخدم خيالنا طوال الوقت : فهو يدخل في كل مكالماتنا وحياتنا العملية : بل انه ينتج الاحلام عندما نفرق في النوم .

وبالتالي فان املنا اختيلين فقط ، بين الخيال الذي اسيء تدريبه  
والخيال المدرب تدريبا جيدا سواء قرانا قصيدة ام لم نقرأ .

عندما تكف عن التفكير في هذا ، سرعان ما نتحقق ان خيالنا هو  
مجموع ما تقوم عليه حياتنا الاجتماعية . إن لدينا مشاعر لا تؤثر الا علينا  
وعلى اولئك الذين الذين يحيطون بنا مباشرة عن طريق الكلمات . اننا  
نظك ذكاء وقدرة على التعليل ، ولكن في الحياة اليومية لا نتاح لنسأ  
فرصة لاستخدام الفكر بعد ذاته . ان كل شيء نقوم به عمليا عبارة عن  
اتحاد الفكر والعاطفة ، الذي نسميه خيالا . هذا الخيال هو الذي نشط  
الى العمل . خذ ، على سبيل المثال ، الموضوع الذي نسميه النقد  
الادبي ، أي الاستخدام الاجتماعي او الجماهيري للكلمات . ففي الحياة  
اليومية ، كما في الادب ، تحظى الطريقة التي تقول بها الكلام بالاهمية  
ذاتها لتي يحظى بها الكلام . الكلمات التي تستخدمها تشبه الثياب  
التي ترتديها . والمواقف مثل الاجسام ، لا بد من تغطيتها بشكل لائق .  
قد تكون لك وظيفة اجتماعية تقوم بها ، وتعتمد على الكلمات ، كلقاء  
خطاب او كرافزة او احتفال او شرح درس او رفع قضية الى القاضي  
او تبين ميت شحيح او كتلة ريبورتاج عن محاكمة مجرم ، او تحية  
زوار في مبنى عام او كتابة نسخة دعابة . ان وظيفتك لا تسمح لك في اي  
حالة من كل الحالات السابقة ان تقول الحقيقة العارية : اننا على يقين  
انه حتى في الحقيقة نجد ثمة أشياء نستطيع ان نقولها وأشياء معينة  
لا نستطيع ان نقولها .

ان المجتمع يعزو أهمية كبرى للقول المناسب في الوقت المناسب .  
و « الشيء المناسب » حسب هذا المفهوم تشتمل على علمين ، احدهما  
اخلاقي والآخر جمالي . وهما منفصلان ، وكذلك متساويان في الاهمية .  
بعض الاشياء المناسبة التي تقال يمكن ان تعبر عن الحقيقة جزئيا ، او



لا تشمل الا قسما ضئيلا من الحقيقة الى درجة التفلق او الكذب ، على الاقل في عيني ملاك الحساب . في عيني المجتمع تعتبر فضيلة قول الشيء المناسب في الوقت المناسب ( البلاغة عند العرب : مطابقة القول مقتضى الحال - المترجم ) اهم من فضيلة سرد الحقيقة كلها ، او احيانا افضل من سرد الحقيقة اطلاقا . ان في يدنا قانون التشهير الذي يمنعنا من سرد بعض الحقائق حول بعض الناس ، ما لم يكن في ذلك مصلحة عامة . لذلك عندما يلاحظ برناردشو ان الاغراء في سرد الحقيقة يجب أن يعد اغراء على كذبة ، فانه يشير الى مقياس اجتماعي يقبع خلف القاييس الفكرية التي تقيس الحقيقة والكذب ، وهو مقياس له سلطة القيتو الكامل ، فلا يفهمه سوى الخيال وحده فقط . اننا نجد مواقف خطابية اني توجهنا في الحياة ، وليس لغير خيالنا ان ننجينا منها . فلنفرض اننا تحدثنا الى احدهم ، فننقل الى امرأة ، ذات مزاج معتكر . فورا تواجهنا المشكلة : هل ما تقوله يمثل ما تعنيه فعلا ام انه طريقة مقنعة لابرار الحالة العاطفية لعلها ؟ .المادة ان نفترض الحالة الاخيرة ، ولكن لنفترض انها الاولى . هذه المشكلة مشكلة بلاغية وقرأونا يصدره النقد الادبي . ان اهمية البلاغة تثبت ايضا ، ان الخيال يستخدم الكلمات للتعبير عن نوع معين من الرؤية الاجتماعية . الرؤية الاجتماعية للبلاغة هي ان المجتمع يرتدي أبهى حظه ، والناس تعرض نفسها كل امام الآخر ، متمسكين بالافتراض اللبق والضروري ، وليس الحقيقي دائما ، بانهم يجب ان يظهرُوا ما يطمنون ان يكونوه .

قلت في البحث الخامس ، اننا باستخدامنا الكلمات في الحياة اليومية كلنا شعراء سيئون . نقرأ القصص في صحفنا عن بريطانيا وروسيا فرنسا والهند ، وكلهم يفعلون ذلك ويفكرون كذلك ، كما لو كانت كل امة من هذه الامم شخصا مفردا . بالطبع نحن نصرف ان مثل هذا الاستخدام للغة انما هو صورة بيانية ، وصورة ضرورية ، ولكن احيانا نضللنا هذه الصور . او نلجأ الى المادة المعاكسة في الاحالة الى الحكومة باعتبارهم « هم » نسوا انهم موظفونا ، وافترضوا ان « هم » ينفذون

الخطط ويلاحقون مصالحهم الخاصة . ان كلتا العادتين شكلان من اشكال سوء تطبيق الميثولوجيا او التشخيص .

ان المكاة المركزية للخيال في الحياة الاجتماعية هي شيء تنبه له الدعايون ( وكالات الدعاية ) منذ بضع سنوات . ومنذئذ وهم يعملون فيما يسمونه عرض الصورة ، وقد استأجروا علماء نفس لاخبارهم عن الطريق المباشر لالى الخيال . وقد تحدثت في آخر ابحاثي عن عنصر في الخيال ، والدعاية مثل واضح جد لخلق الوهم وسط الحياة الواقعية خلقا متعمدا . وردنا على الدعاية هو في الحقيقة شكل من اشكال النقد الادبي . اتنا لا نأخذ الدعاية حرفيا ، ولا نوحى لاي شخص ما يقول المعلن حرفيا بأنه سيدبر شؤونه الخاصة ادارة جيدة . لقد مرت حديثا بمراهقتين تشاهدان عرضا امام السينما ، يث دعاية ان ما في الداخل هو نشوة الحياة ، فلا تدموا الفرصة تفوتكم . وقد سمعت احدى الفتاتين تقول : « هل تظنين انه جيد ؟ » انه صوت العقل السليم يشق طريقه في عالم الوهم . قد نظن انه صوت الخيال وهو يقوم بعمله . فانت تذكر انني تناولت السخرية في حديثي ، وهي تعني أنك تقول شيئا وتعني شيئا آخر ، كوسيلة يستخدمها الكاتب لانتزاع خيالنا من عالم المبت أو الاحباط بجعلنا نرى ما حوله . وحتى نحمي انفسنا في مجتمع ، علينا ان ننظر الى امثال هذه الدعاية وكان تلك السينما تعرض بطريقة ساخرة : اي انها تعني لنا شيئا غير الذي تقول لكن خاتمة المطاف لا تعني رفض كل دعاية ، بل تطوير رؤيتنا الخاصة للمجتمع الى النقطة التي نختار ما نريد مما يقدم لنا ، وندع الباقي في حال سبيله . ان ما نختاره هو الذي يناسب رؤيتنا للمجتمع .

هذا المبدأ لا ينطبق فقط على الدعاية . بل على معظم مجالات الحياة الاجتماعية . اثناء حملة انتخابية يعرض علينا السياسيون شتى الصور ويلقون خطاباتهم التي نعرف أنها في أحسن الاحوال جزء مختار من الحقيقة . اتنا نستخف بذلك الشخص الذي يستجيب لثل هذه

الدعابات استجابة عاطفية : اننا نشعر أنه يسلك سلوكا طفوليا وانمواطر عديم المسؤولية اذا سمح لنفسه أن ينساق مندفعاً . بالطبع يكون عادة شعورا بالتححرر في الاستجابة العاطفية . لقد قدم هتلر للمانيا تحررا كبيرا من احباطاتها وضيقتها ، بتصرفه تصرف طفل في الثالثة من عمره : نكن ذلك المثال يبين خطورة الاستجابة ويكرر المشهد ، حتى يحصل على ما يريد . لكن ذلك المثال يبين خطورة الاستجابة العاطفية ، وتم نحن محقون في رفض الثقة بها . لذلك نقول أن علينا ان نستخدم عقولنا بدلا من الاستجابة العاطفية . لكن كل خطابات الدعاية الموجهة اليها هي خطابات معقلنة بدقة ، باستثناء تلك التي تكون غريبة الافكار بشكل واضح ، والاختيار بعد كل شيء يرجع اليها . ان ما يستخدمه المواطن المسؤول حقا هو خياله ، وليس الايمان الحرفي ، فهو يصوت للرجل او الحزب الذي يقترب منه كثيرا او الذي يبعد عنه قليلا ، طبقا لرؤية المجتمع الذي يريد ان يعيش فيه . ولا شك انه لن يكون مجتمعا منفصلا بحيث علينا ان نفهم كيف نربط بين الاثنين .

إن المجتمع الذي نعيش فيه ، والذي يفترض بالنسبة اليها أن يكون مجتمع الطبقة الوسطى في القرن العشرين ، ينتج خيالنا مع بديله الأدب . وهذه ميثولوجيا اجتماعية ، مع فولكلورها الخاص وتقاليدما الأدبية . غرض هذه الميثولوجيا اقتناعنا بقبول مقاييس مجتمعنا وقيمه ، أي ان نتكيف معه ، كما نقول عادة . إن كل مجتمع ينتج مثل هذه الميثولوجيا : انها جزء من تماسكه ، وعليها قبول بعضها ، حتى التي لا تؤمن بها إذا اردنا ان نعيش فيه . وكلما تباينات التغيرات في المجتمع ، تماسكت عرى ميثولوجياه . ففي العصور الوسطى بدت ميثولوجيا السلامة والطاعة إحدى الحقائق الأدبية ، التي لا تتغير أبدا الدهر . بيد أن التغير يحدث ، على الأقل في كل ما يعتمد على نوع معين من البنية الاجتماعية . منذ مئة عام بدت ميثولوجيا الاستقلال والكدر والتفتير لتوفير القرش الأبيض لليوم الأسود ، إنها ميثولوجيا

خالدة ، ولكن كل ما يبقى على خدمات اجتماعية ضعيفة ، وكل القيم الوطيدة للمال ، لا بد من أن يزول . فان كان مجتمع ما يتغير بوتيرة سريعة ، ومجتمعنا من هذا النوع ولا شك ، فان علينا أن نقر بعنصر الوهم الكبير في كل ميثولوجيا ، باعتباره قضية بسيطة لحماية الذات . إن أول ما يجب أن يفعله الخيال من أجلنا ، حالما نستطيع استخدام الكلمات في القراءة والكتابة والحديث ، هو أن يكافح لبحمينا من السقوط في وهم ان المجتمع يهددنا . إن الوهم نفسه نتاج الخيال الاجتماعي ، لكنه شكل معكوس للخيال . إن ما ينتجه هو التخلي ، وهو يختلف ، كما قلت سابقا ، عن الخيالي ( التخلي هو الوهمي ، والخيالي هو الإبداع الأدبي والفني - المترجم ) .

إن العناصر الرئيسة لهذه الميثولوجيا الاجتماعية ستكون مألوفة لديك كما سبق وأشرت . لقد تحدثت عن الدعاية ، والناحية الوهمية هي الاعلان التضليلي بحيث يتراءى كما لو كان في خدمة الخيال : التهاوت على التباهي وما يسمى الرموز الرسمية ، واستغلال الخوف من سخرية المجتمع وعزلته ، وفكرة الانخراط في مجربات الأمور ، وهكذا . الى جانب ذلك هناك استخدام الكليشيهات ، أي استخدام الصيغ الجاهزة ، مسبقة الصنع ، التي صممت لتقدم الى أولئك الذين بلغ منهم الكسل درجة أنهم لا يفكرون بوهم التفكير . إن لدى الشيوعيين « صناعة ثقيلة » من الكليشيهات ، ولكن لنا أيضا شيء منها : رجل الأعمال العنيد والبرج العاجي ، والشعر الطويل ، والنظام الصارم والتكثيطة والفتاة اللعوب . إن كل من يؤمن بما تقوله هذه الكليشيهات حرفيا مهما كان اعتبار تفكيره ، يبدو كأنه يقرأ في موسكو عن الوحوش الفاشية ، والادوات المسخرة للعدوان الامبريالي .

هناك ما نسميه اللسان الخاص ، أو اللهجة الخاصة (Jargon) أو الجمجمة (Gobbledygook) ، أو ما يسميه من يعيشون في

واشنطن أو أوتاوا . النشر الفيدرالي ، الجمعية بكلمات غامضة  
وتجريدات تتجنب أي تقرير مباشر أو بسيط . وهناك سبب خاص  
لاستخدام الجَمْجَمَة وجعلها جزءا من الميثولوجيا الاجتماعية .  
فالناس يكتبون بهذه الطريقة غير المفهومة عندما يريدون أن يظهر  
بمظهر موضوعي ما وسمهم ذلك ، والسبب في أنهم يريدون الظهور  
بمظهر الموضوعية هو أنهم يريدون اقناعنا أن الهيئة الاجتماعية التي  
يشرفون عليها ، والعادة أن تكون وكالة حكومية ، إنما تسير سيرا  
حسنا ، وليس ثمة من عوامل بشرية يمكن أن تفسدها . إن خلف كل  
لغة بسيطة مباشرة شيئا من القوة ، وكتاب الجَمْجَمَة لا يريدون  
أن يكونوا كتابا أقوياء ، يريدون تلطيف الجو وتخفيف الشكوك . اذكر  
تقريراً حول تصنيف الوثائق الحكومية ، يطمئني إن بعض الوثائق صفت  
لتكون ودائع دائمة . إن الكاتب يريد أن يخبرني أنه رمى بهذه الوثائق .  
لكنه لم يرغب في أن يقول هكذا بأن أحدهم مزقها وألقاها في سلة  
المهملات ، بل رغب في تقديم العملية على أنها تمت بشكل خفي . ونجد  
نزعات التلطف في الكتابة موجودة في الكتابات العسكرية ، فنقرأ مثلا  
« القنابل المضادة للأشخاص » بمعنى « القنابل التي تقتل الناس » ،  
والفرض ألا يقدموا لنا صورة مزعجة عن سيقان تتمزق وجماليات تتفتق .  
فهنا نلمس كيف أن الاستخدام العادي للبلاغة التي تحاول أن تظهر  
المجتمع بمظهر لائق ، يصبح نفاقا ، ويخفي الواقع الذي يقدمه خلف  
مستوى السلامة الاجتماعية .

وهناك ميثولوجيا عن « الأيام القديمة السميدة » حيث كل شيء  
كان أبسط وأمتع ، وكان الإنسان أقرب إلى الطبيعة ، يحصل على  
الطبيب من البقرة لا من الزجالات . أحلام اليقظة هذه يسميها نفاذ  
الأدب الأساطير الرعوية لأنها تتطابق مع النوع ذاته من التقاليد  
الأدبية التي تقدم قصصا عن حلايات الإقبال والرعاة السعداء . ونسمع  
من كثير من الناس أن مجتمع طفولتهم كان بنية صلبة متماسكة ،

انهارت الآن ، نظرا للتدخل الاخلاقي ، وفوضى الظروف الاجتماعية ، وغدت الفنون غير واضحة للناس المعادين .... وهكذا . منذ مدة عشر أحد المنقبين في الشرق الأدنى على مخطوطة عمرها خمسة آلاف سنة ، جاء فيها أن « الاطفال لم يعودوا يطيعون آباءهم » ، فنهاية العالم باتت وشيكة » . ومن الواضح إن مثل هذه الاسطورة الاجتماعية تتأرجح من أقصى حد الى أقصى حد ، من دون اي شعور بالتفكك ، فنحن ايضا لنا اساطيرنا عن التقدم ، وهي اساطير من النوع الذي يفسر انتشار المحطات الغاصة والابنية الفخمة في الضواحي والطرق ذات الخطوط الاربعة التي انتشرت في الريف . لقد دخلت اساطير التقدم في التاريخ الزائف الذي يستخدمه الناس عندما يقولون عن شخص انه « بيوريتاني » بمعنى انه شديد الحشمة ، او عندما يقولون عن آخر بانه « قروسطي » او « من أواسط العصر المذكوري » بمعنى انه دقة قديمة . تأثير هذه الكلمات هو تقديم الانطباع ان التاريخ الماضي كان نوعا من الحلم الرديء ، الذي تخلصنا منه في هذا العصر التنويري .

اشرت في آخر بحث ، الى شتى المخططات والتصنيفات العابثة التي تعشش في عقول الناس لتساعدهم على تصنيف الاشياء بطريقة خاطئة ، فمثلا هناك مخطط للجناح اليساري والجناح اليميني في السياسة ، حيث يمكنك ان تبدأ بالشيوعية في الطرف الأقصى اليسار ، ثم تطوف حتى تصل الى الفاشية في الطرف الأقصى اليمين . ونحن نستخدم دائما هذا المخطط . ولكن افترض انني قلت « المحافظون اقرب الى الفاشيين من الليبراليين والبراليون اقرب الى الشيوعيين أكثر من المحافظين » عندها تحكم على هذا التقرير بالسخافة ، ولكن اذا كان سخيفا ، فان المخطط الذي انتجه اشد تضليلا وتقالا . وبهذا المنحى فان الرجل الذي يريد ان يكون مفيدا وناظما هو الرجل الذي يتقلب الى شتام ، وهي النقطة التالية التي سأقف عنها .

الحديث العادي هو تسجيل لردود أفعالنا عما يجري حولنا . وفي كل ردود أفعالنا هناك عنصر اتوماتيكي ، أو ميكانيكي ضخم . فان كان حديثنا يرمي فقط الى تشخيص ما يجري في المجتمع ، فان ردود أفعالنا تصبح كلها ميكانيكية . ذاك هو الاتجاه الذي تجربنا اليها الكليشيات . ففي مجتمع تجري فيه التفريات بسرعة ، تحدث أشياء كثيرة تخيفنا أو تجعلنا نشعر بالتهديد . فالتناس الذين لا يستطيعون شيئاً سوى قبول ميثولوجياهم الاجتماعية ، يمكنهم ان يتكوشوا ويتجمعوا تماماً عندما يشعرون بالخوف أو التهديد ، وفي وضع كهذا تصبح كليشياتهم هستيرية . بالطبع فان ذلك لن يخفف من ميكانيكيتهم . منذ سنوات مضت . وفي مدينة في الولايات المتحدة : سمعت احدهم يقول « اولاد الحرام الصفر » ويقصد اليابانيين . وحديثاً في مدينة أخرى ، سمعت احدهم يستخدم المصطلح نفسه ، ولكنه يقصد الصينيين . ان ثمة كثيراً من الأسباب ، لا علاقة لها بالتقد الادبي ، تفسر لنا لماذا لا يقوم فرد باستخدام جملة مثل تلك الجملة عن فرد آخر . لكن السبب الادبي هو ان الجملة ليست اكثر من منعكس محض : فهي لا تنتج عن عقل واع انها اشبه بعواء كلب .

قلنا ان الشخص الذي يحيط به الدعاة او السياسيون في وقت الانتخابات ، لا يصدق كل شيء حرفياً ، كما لا يرفض كل شيء رفضاً نهائياً ، بل يختار طبقاً لنظرته الى المجتمع . والشئ الاساسي هو حرية الاختيار . وفي زمن الحرب تمنع حرية الاختيار ، فتعيش خلال تلك الفترة على انصاف الحقائق . وفي الدولة التوتاليتارية تختفي نهائياً المنافسة في الدعاية . وبالتالي تكتم حرية الاختيار الخيالي الابداعي . في كرهنا وخوفنا من الحرب والحكم التوتاليتوري ، هناك عنصر مركزي هو الشعور بالخوف الطباقى ( الخوف من الاماكن المطبقة : كاسترو فويبا ) يعمل فيه الخيال ويتطور عندما لا يسمح له ان يمارس عمله بحرية . هذا هو الملح الطفيفتي الذي ظهر في رواية جورج اورويل « ١٩٨٤ » . لقد اشتط اورويل حتى وصل الى حد القول ان ثمة سبيلاً واحداً فقط لجعل الطفيان مستمرا دائماً ووطيداً أبداً . هذا السبيل هو خلق ججيم لفظي في الارض ، وذلك عن طريق الحط من لفتنا وذلك بتحويل كلامنا

إلى جمجمة أو تومانيكية . ان الخوف من الوقوع في مثل هذه الحياة هو خوف واضح ، ولكن حالما نعب عنه بكليشيهات هسترية فاننا نضع انفسنا في الحالة ذاتها . فنحن لسنا اكثر مما نراه ، كما يقول الشاعر وليم بليك ، في وصفه لشيء شديد التشابه .

اعتدنا ان ننظر الى دراسة الادب على انها نوع من الانجاز الانيق المتقن ، على انها قضية التحدث وفق قواعد اللغة ، او حفظ المرء لما يقرأ . وسوف ابين ان الموضوع كثر جدية من ذلك . فاننا لا ارى دراسة الادب واللغة يمكن ان تنفصل عن مسألة حرية الكلام ، التي نعرف جميعا انها مسألة أساسية في مجتمعنا . ان منطقة الكلام اليومي ، كما اراها ، هي ميدان المعركة بين شكلين من الكلام الاجتماعي ، كلام الفوغاء وكلام المجتمع الحر ان الانجراف مع الكليشيه والفكرة الجاهزة والثرثرة الاوتوماتيكية ، يقودنا حتماً من الوهم الى الهستريا . حرية الكلام ليست في الفوغاء : انها الشيء الوحيد الذي لاتعرفه الفوغاء . إنك ترى ان الذين يسمحون ، لخوفهم من الشيوعية ، ان تصبح خوفاً هستريا ، سوف يصرخون بأن كل عاقل يروونه هو شيوعي . ان حرية الكلام لاتجدي شيئاً مع الشكوى او القول ان البلاد في فوضى وان السياسيين مخادعون كاذبون ... وهكذا لن تشر الشكوى اكثر من كليشيهات من هذا النوع ، .والسخرية الغامضة التي تظهر منهم ، انما هي موقف المتطلع الى الفوغاء ، للانضمام اليها .

فانت ترى ان الحرية لاتفعل شيئاً في حال نقص التدريب ، انها لايمكن ان تكون إلا نتاج التدريب . انك لست حراً في الحركة والانتقال مالم تتعلم المشي ، ولست حراً في العزف على البيانو مالم تتدرب . لاحد اهل لحرية الكلام مالا يعرف كيف يستخدم اللغة . ومثل هذه المعرفة ليست موهبة :لابد من تعلمها وممارستها . والاستثناء الوحيد ، الذي يثبت القاعدة ، هو اولئك الناس الذين يبرهنون ، في بعض الأزمات انهم



يملكون خيالا' اجتماعيا قويا وناضجا للدرجة انهم يلقون ضد الفوضى .  
كان هناك امرأة تقف ضد التمييز العنصري في نيو أورليانز ، ادلت  
بالاسباب التي حدث بها إلى إرسال أطفالها إلى مدرسة مختلطة ، من  
بيض وسود ، بكل إباء وتصميم ، وقالتان المرسلين الصحيين لا يفهمون  
أن من المستحيل على امرأة لم تجتز الصف السادس في تعليمها ، أن  
تحدث مثلما يتحدث « اعلان الاستقلال » . ان امثال هؤلاء الناس يملكون  
ما يحاول الادب أن يقدمه إليهم . ان حرية الكلام ، بالنسبة إلى معظمنا  
هي الكلام المثقف ، لكن الكلام المثقف ليس مهارة فقط كلعب الشطرنج .  
إنك لا تستطيع تثقيف الكلام ، بعد حد معين ، مالم يكن لديك شيء  
تقوله ، والاساس الذي يقوم عليه قولك هو رؤيتك للمجتمع . وان حرية  
الكلام ، على الأقل في الوقت الحاضر ، قد تكون هامة لأقلية ضئيلة جدا ،  
فان هذه الأقلية الضئيلة جدا هي ما يخلق الفرق بين الحياة هنا والحياة  
في برلين الشرقية او جنوب افريقيا . السؤال التالي هو : من اين جاءت  
مقاييس المجتمع الحر؟ انها لم تأت من المجتمع نفسه ، كما رأينا من قبل .

لنفرض أن أحد المثقفين راح يتصيد الرموز الرسمية طيلة حياته ،  
إلى أن خاب أملة فجأة ، ولم يعد يرى سببا للمتابعة . انه لا يستطيع أن  
يجعل من سيارته الكاديلاك المذهبة ممثلا لشجاعه أو سمعته أو قنوته  
الجنسية : انها تبدو له الآن تافهة ومحرنة قليلا . لا يفيد شيئا الطبيب  
النفسي ولا رجل الدين ، لأن عقله ليس مريضا ولا خاطئا : انه في صراع  
مع ملاكه . انه يكتشف على الفور انه يريد المزيد من الثقافة، وهو يريد  
بالطريقة التي يناضل ويلاحق الرؤى . والثقافة في هذه الحالة هي  
مايريدها ويحتاجها .

ما يحدث هو انه لا يعترف إلا بمجتمع واحد ، المجتمع الذي يعيش  
فيه ، مجتمع الطبقة الوسطى في القرن العشرين ، الذي يراه محيطا به .  
بمعنى آخر ، المجتمع الذي يعيش فيه متوحد مع المجتمع الذي يريد أن  
يعيش فيه . وهكذا فان كل ما عليه أن يفعله هو ضبط ذلك المجتمع ، أن

يرى كيف يعمل ، وكيف يهتبل الفرص ليحقق مركزا متقدما فيه . لا يوجد خطأ في ذلك : انه ما نفعله جميعا . ولكنه ليس كل ما نفعله جميعا . بدأ بالتحقيق انه اذا لم يتعرف بمجتمع آخر غير الذي يعيش فيه ، فانه لن يكون اكثر من طفيلي على ذلك المجتمع . ولا اظن ان إنسانا سليما يريد ان يكون طفيليا : انه يريد ان يشعر ان له وظيفة ، شيئا يقدمه للعالم ، شيئا يجعل العالم اشد فقرا اذا لم يقدمه . ولكن حالما تستقر هذه الفكرة في العقل ، يصبح العالم الذي نعيش فيه عالمين مختلفين . أحدهما يحيط بنا ، والآخر رؤية داخل عقولنا ، تولد وتترعرع في حضن الخيال . ومع ذلك فانها رؤية واقعية بالنسبة إلينا ، وذلك ان نحول جعل العالم الذي نراه يتخذ شكل العالم الذي نريده . هذا العالم الثاني هو العالم الذي نريد ان نعيش فيه ، ولكن كلمة « نريد » تعني الآن شيئا غير شخصي ، غير اناني . لا أحد يستطيع دخول حرفة مالم يدلل انه يقر بوجود عالم مثالي ابعد من عالم مصالحة الخاصة : عالم الصحة بالنسبة الى الطبيب ، وعالم العدالة بالنسبة الى المحلي ، وعالم السلام بالنسبة الى العامل في الحقل الاجتماعي ، وعالم القداء بالنسبة الى رجل الدين ... وهكذا .

انا لم أبعد كثيرا عن موضوعي : او على الأقل لم أحول الابتعاد عنه . ان موضوعي هو الخيال المثقف ، والثقافة تؤثر في الشخص ككل ، ولا تؤثر في قطع واجزاء منه . انها ليست تدريبا للعقل فقط : إنها أيضا تطور اجتماعي واخلاقي . لكن بعد ان اكتشفنا الآن ان العالم الخيالي الابداعي يختلف عن العالم المحيط بنا ، وان الاول أهم ، لابد من ان نخطو خطوة أخرى . فالعالم المحيط بنا يبدو شبيها بالعالم الحقيقي ، ولكن سبق ان رأينا ان فيه قسما وافرا من الوهم ، ذلك الوهم الذي تنشده الدعاية والانباء المحرفة والاعلانات الدعائية . ولهذا السبب ، كما قلنا ، بتغير

بسرعة . الناس الذين لا يعرفون اي عالم آخر لا يمكنهم فهم ما الذي يجعل هذا العالم يتغير . اذا كان مجتمعنا عام ١٩٦٢ يختلف عن مجتمعنا عام ١٩٤٢ ، فانه لا يمكن أن يكون مجتمعا واقعيا ، وانما هو مجتمع واقعي بالظهور فقط . وحالما يبدو واقعيا ، فان هذا العالم المثالي الذي يطوره خيالنا في داخلنا يظهر كحلم لا نعرف من اين يأتي ، وليس فيه اي واقع غير الواقع الذي نضعه نحن فيه . فهو ليس مثاليا ، انه واقعي انه الشكل الواقعي للعالم الذي أنجزته التجربة البشرية ، ولذلك يتجلى لنا في الفنون والعلوم . هذا هو العالم الذي لا يزول ، العالم الذي منه بنينا كندا ١٩٤٢ ، وبنينا الآن كندا ١٩٦٢ ، وسوف نبني كندا ١٩٨٢ مختلفة عما سبقها تملأ .

منذ مئة عام اشر الشاعر والناقد الفكتوري ماثيو ارنولد الى اننا نعيش في بيتين : بيئة اجتماعية فعلية وبيئة مثالية ، وتلك البيئة المثالية يمكنها وحدها ان تنبثق من الثقافة (education) ويسمى هذه البيئة المثالية « الحضارة » (Culture) ، ويعرف الحضارة انها ارقى ما وجد من فكر وقول . ان لكلمة حضارة معنى مختلفا لدينا ، لكن مفهوم ارنولد هام جدا ، وانا بحاجة اليه في هذه النقطة . اننا نعيش ، اذن ، في كل من البيتين : الاجتماعية والحضارية ، والبيئة الحضارية اي العالم الذي ندرسه في الفنون والعلوم ، يمكن ان يقدم نوعا من القاييس والقيم التي تحتاجها اذا اردنا أن نحقق شيئا غير التكيف .

تحدثت في بحثي الاول عن ثلاثة مستويات من العقل ، اراها الآن ثلاثة اشكال من المجتمع أيضا ، وكذلك ثلاثة طرق من استخدام الكلمات . الاول مستوى التجربة العادية والتعبير الذاتي . في هذا المستوى نستخدم الكلمات لنقول الشيء المناسب في الوقت المناسب ، حفاظا على استمرار عمل المكنة الاجتماعية واتخاذ ماء وجوهنا والحفاظ على احترامنا وسلامة المواقف الاجتماعية . ان الكلمات لا تصنع الاشياء النبيلة فقط ، بل الجهورية أيضا ، وتخلق

وتنشر ميثولوجيا اجتماعية ، ليست اكثر من هيكل كلمات ، يقوم الخيال بتطويرها . وحتى نستخدم الكلمات بهذه الطريقة ، علينا أن نستخدم خيالنا ، والا تحولت الكلمات الى كليشيهات ميكانيكية ، ولم يعد بإمكاننا أن نتخطى أي نوع من الواقع . أن في كل واحد منا شيئاً يدفعه نحو الغوغاء ، حيث هناك نستطيع قول الشيء ذاته من غير أن نفكر فيه ، لأن كل واحد يشبه الآخر ما عدا أولئك الذين تكرهم أو نضطهدهم . في كل مرة نستخدم الكلمات ، اما للمحاربة ضد هذا الاتجاه ، أو لتأييده . وعندما نحارب ضده فإنا ننحاز الى جانب الحضارة الإنسانية الأصلية والمستمرة .

هذا هو العالم الذي تكشف عنه الفلسفة والتاريخ والعلم والدين والقانون وكل فرع يمثل طريقة منظمة لاستخدام الكلمات . أننا نجد المعرفة والأعلام في هذه الدراسات ، ولكنها أيضا بنى ، أشياء صنعناها الكلمات بسبب القوة الموجودة في العقل البشري ، التي تنشئ وتبنى . هذه القوة هي الخيال ، وتلك الدراسات هي منتجاتها . وعندما نفكر في مضمونها فإنها كيانات للمعرفة ، وعندما نفكر في شكلها ، فقلها أساطير ، أي بنى لفظية خيالية ( ابداعية ) . لذلك فإن كل استخدام للكلمات يدور حول هذه القوة البنائية ذاتها ، التي تمارس عملها في فن الكلمات ، أي الادب ، وهو المختبر الذي تدرس فيه الأساطير وتختبر .

الأسطورة الخاصة التي نظمت هذا البحث والبحوث السابقة أيضا هي قصة برج بابل الموجودة في التوراة . أن الحضارة التي نعيشها في هذه الأيام هي بنية تكنولوجية هائلة ، مخرت بحر السماء حتى وصلت الى القمر . انها تبدو كأنها جهد عالمي موحد ، ولكن الحقيقة انها تورط المتنافسين ، انها بنية رائعة سوى انها خالية من الكرامة الإنسانية . وعلى الرغم من ألثها الجبارة ، نعرف تماما أنها بنة منهار ، ويمكن أن نسمع تحطمها في أي لحظة . وما تخبرنا به الاسطورة هو ان برج بابل

عبارة عن عمل من اعمال الخيال البشري ، عناصره الرئيسية هي الكلمات ، وما يجعله ينهار هو تبلبل الالسنه . تقول الاسطورة انه كان هناك لغة واحدة . هذه اللغة ليست الانجليزية او الروسية او الصينية او اي سلف من اسلافها ، ان كان هناك شيء منها . هذه اللغة هي لغة الطبيعة البشرية ، اللغة التي تجعل كلا من شكسبير وبوشكين شاعرين اصيلىن ، التي تمنح رؤية اجتماعية لكل من لنكولن وغاندي . انها لن تتكلم حتى نشبع آذاننا من السمع في وقت الفراغ ، ولا تتكلم الا بصوت أخفض من أن يسمعه المغمور . وعندها ، فان كل ما تستطيع أن نخبرنا به ، عندما ننظر من طرف برج تطلنا ، هو أننا لم نقرب من السماء ، وأنه آن الاوان للعودة الى الارض .





## الفهرس

٥	- المؤلف
٦	- المترجم
٧	- مقدمة
٩	١ - الحافز على الجاز
٢٢	٢ - مدرسة الفناء
٣٧	٣ - عمالقة في الزمان
٥١	٤ - مفاتيح لأرض الأحلام
٦٣	٥ - أعمدة آدم
٧٧	٦ - موهبة الفصاحة





1990/2/1 土 2...







الطبع وفهرز الألوان في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٥

في الاصدار المبرنية ما يصادق

١٤. ل. ص.

سعر السعة داخل القطر

٧. ل. ص.

stx.  
.95  
81



0595870